O SOM DE UMA SÓ MÃO

AUDREY YOSHIKO SEO & STEPHEN ADDISS

TRADUÇÃO: AMADEU ANTÓNIO

O SOM DE UMA SÓ MÃO

Mestre Zen Hakuin

Audrey Yoshiko Seo & Stephen Addiss *Prefácio por Keidō Fukushima*

ÍNDICE

Prefácio
Prólogo
INTRODUÇÃO: HAKUIN NA HISTÓRIA DO ZEN JAPONÊS
A VIDA NA ARTE, A ARTE NA VIDA: INFLUÊNCIAS BIOGRÁFICAS NA PINTURA E CALIGRAFIA DE HAKUIN
DIVINDADES BUDISTAS, XINTOÍSTAS E POPULARES
VELHOS DRAGÕES, NOVOS DRAGÕES: OS TEMAS ZEN DE HAKUIN
A VIDA QUOTIDIANA E AS CRIATURAS VIVAS
TEMAS CONFUCIONISTAS E INTERAÇÕES ENTRE PINTURA E CALIGRAFIA
HOTEI COMO O HOMEM COMUM
OS SEGUIDORES DE HAKUIN
EPÍLOGO
Apêndice: Quadro de Linhagem
Notas

PREFÁCIO

O mestre Zen Hakuin é considerado o restaurador do Budismo Zen japonês. O seu estilo Zen é verdadeiramente soberbo e escapa a qualquer tentativa de imitação. Desde a sua

juventude, teve muitos interesses, incluindo a prática da pintura e da caligrafia. Assim, após concluir o seu treino como monge, expressou amplamente o seu Zen na pintura e na caligrafia, as quais são absolutamente de primeira ordem e totalmente únicas. Neste sentido, o Zen de Hakuin não é apenas algo que ele próprio realizou e viveu, é uma revelação cultural da mais alta grandeza.

É um deleite raro participar nesta bela exposição da obra artística do mestre Zen Hakuin nos Estados Unidos. Dado que é organizada pelo Dr. Stephen Addiss e pela Dra. Audrey Yoshiko Seo, proeminentes estudiosos da arte Zen nos Estados Unidos, será certamente um grande sucesso. É uma grandiosa exibição, que apresenta um grande número de obras. Espero sinceramente que, através desta exposição, os americanos passem a apreciar mais profundamente a religião do Budismo Zen.

KEIDŌ FUKUSHIMA *Abade Chefe de Tōfuku-ji Mestre Zen do Mosteiro de Treino de Tōfuku-ji 30 de Outubro de 2007*

PRÓLOGO

A 14 de Fevereiro de 2009, foi perguntado aos concorrentes do programa de televisão *Jeopardy*: de que forma de Budismo Mahayana provém a frase «Qual é o som de uma só mão a bater?»? A resposta correta foi imediatamente dada como «Zen».

De que modo esta frase e o Budismo Zen permearam o vernáculo comum de forma tão profunda a ponto de se tornarem uma pergunta num programa de televisão? Grande parte da resposta é Hakuin.

A arte, os escritos e os ensinamentos Zen de Hakuin Ekaku (1685–1768) abrangem uma quantidade enorme de material,

demasiada para ser totalmente coberta num único projeto. Portanto, esperamos neste livro e na exposição que o acompanha introduzir o público a uma parte do vasto legado deixado por Hakuin.

Começamos com algumas notas:

Primeiro, uma vez que não existe a palavra «bater» na frase de Hakuin *sekishu no onjo* (Som de Uma Só Mão), omitimo-la aqui, apesar do seu uso comum em inglês.

Segundo, estamos a utilizar as datas tradicionais para o nascimento e morte de Hakuin como sendo 1685–1768. Alguns estudiosos preferem 1686–1769, dado que ele nasceu e morreu nos últimos meses desses anos lunares, o que tecnicamente corresponde ao ano seguinte no calendário ocidental.

Terceiro, devemos também notar que as idades japonesas são habitualmente contadas como sendo um ano mais velhas do que no Ocidente, pelo que, quando Hakuin assina uma pintura com a menção «aos oitenta e três anos de idade», ele teria oitenta e dois anos pela contagem ocidental. Estamos a utilizar o sistema japonês, uma vez que corresponde ao uso do próprio Hakuin.

Finalmente, todas as traduções neste texto pertencem aos autores, salvo indicação em contrário.

O estudo de Hakuin e da sua arte tem sido uma tarefa enorme e hercúlea. Tentámos dividir a nossa seleção das suas pinturas e caligrafia em secções fáceis de gerir, utilizando categorias e temas que acreditamos poderem revelar-se apelativos para os leitores em geral. Embora tenhamos tentado incorporar os ensinamentos Zen de Hakuin, utilizando as suas próprias palavras tanto quanto possível, compreendemos que este é, antes de mais, um estudo da sua arte que se destina a complementar o corpo de trabalho já estabelecido e crescente sobre os seus escritos Zen por parte de estudiosos de outras áreas.

Mesmo em termos da sua arte, conseguimos apenas arranhar a superfície; Hakuin deixou milhares de exemplos de pinturas e caligrafia, muitos dos quais só agora começam a reaparecer. Embora ofereçamos uma perspetiva geral do vasto percurso artístico de Hakuin, há muito mais que pode ser estudado, e esperamos que estudiosos, estudantes, colecionadores e outros interessados continuem a explorar o incrível corpo de trabalho deixado por aquele que foi o mais influente de todos os mestres Zen posteriores.

No nosso estudo da pintura e caligrafia de Hakuin, dependemos grandemente de investigações anteriores. Estamos especialmente gratos ao Professor Yoshizawa Katsuhiro, da Universidade de Hanazono, que se dedicou a explorar as complexas e frequentemente abstrusas referências sociais e culturais do período Edo nas quais Hakuin se inspirou. O Professor Yoshizawa também percorreu o Japão de lés a lés, documentando e fotografando tantos exemplos de pinturas e caligrafias de Hakuin quantos conseguiu encontrar, descobrindo no processo novos temas e muitas obras anteriormente desconhecidas no mundo académico. As suas fotografias foram recentemente publicadas em *Hakuin zenga bokuseki* (Tóquio: Nigensha, 2009).

Estamos também extremamente gratos a Norman Waddell pela sua ajuda e pelas suas traduções inigualáveis dos escritos de Hakuin. Traduzir textos Zen é uma forma de arte em si mesma, e o trabalho do Professor Waddell revela um maravilhoso sentido de elegância, fluidez e humor, permitindo aos leitores experienciar não apenas os ensinamentos de Hakuin, mas também a sua personalidade notável. O nosso estudo da arte de Hakuin ficaria grandemente diminuído sem o trabalho diligente e consumado do Professor Waddell.

Como sempre, estamos muito gratos aos muitos estudiosos, colecionadores, negociantes de arte e amigos que nos ajudaram ao longo dos anos, impulsionando o nosso estudo da arte japonesa ao

ajudar-nos a descobrir obras e a localizar materiais de investigação. Gostaríamos de agradecer aos Professores Kōno Motoaki, Sasaki Jōhei, Kobayashi Tadashi, Kawai Masatomo e Tsuji Nobuo pela sua ajuda e apoio; e a Yanagi Takashi, Yanagi Kōichi, Yanagi Hiroshi, Yanagi Harumi, Yabumoto Shunichi, Tanaka Daizaburō, Tanaka Haruki, Yoshida Yasuhiro, Arimura Yoshio, Marui Kenzaburō e Kami Kensuke por disponibilizarem o acesso a muitas obras de arte maravilhosas. Estamos também gratos à Fundação Eisei Bunko e ao seu conservador, Miyake Hidekazu, por nos permitirem estudar e fotografar muitas obras importantes da sua coleção, embora tenham optado, em última análise, por não as ceder por empréstimo. Na América, agradecemos aos conservadores Matthew Welch, do Instituto de Arte de Minneapolis, John Teramoto, do Museu de Arte de Indianápolis, e Hollis Goodall, do Museu de Arte do Condado de Los Angeles.

Pelo auxílio na nossa investigação, o nosso agradecimento vai para o Fundo de Investigação do Corpo Docente da Universidade de Richmond e para o Centro Metropolitano de Estudos de Arte do Extremo Oriente. Estamos particularmente gratos a Joseph Seubert pela sua cordialidade constante, entusiasmo e excelente ajuda na localização de materiais escritos. Do mesmo modo, agradecemos a Jonathan Chaves, Fumiko e Akira Yamamoto, e John Carpenter pela ajuda com as traduções, e estamos gratos a Taylor Dabney pelas suas excelentes fotografias de um grupo de rolos de pintura. Deixamos um agradecimento muito particular a todos os que cederam obras para esta exposição, tanto no Japão como nos Estados Unidos, cuja amabilidade e generosidade tornaram possível este projeto imenso e, por vezes, complexo.

Pelo apoio e apresentação da exposição, estamos muito gratos ao Museu de Arte de Nova Orleães, especialmente ao seu diretor, John Bullard, e à sua diretora-adjunta para a arte e conservadora de arte asiática, Lisa Rotondo-McCord, pela sua prontidão em

servir como instituição de acolhimento. Estamos igualmente honrados por a mostra ser também apresentada no Museu de Arte do Condado de Los Angeles, graças ao seu conservador, Robert Singer, e na Galeria da Japan Society, em Nova Iorque, devido aos esforços do seu diretor, Joe Earle.

Pelo forte compromisso na produção de um catálogo em livro de primeira categoria, os nossos agradecimentos vão para a Shambhala Publications e para toda a sua equipa em Boston, especialmente para Peter Turner e para o nosso editor, David O'Neal, pois ambos compreendem e apreciam verdadeiramente a profundidade espiritual e artística da obra de Hakuin.

Finalmente, estamos profundamente penhorados para com Keidō Fukushima Roshi, do Mosteiro de Tōfuku-ji, por ter sido uma maravilhosa fonte de informação, inspiração e amizade ao longo dos anos, e por honrar este livro com o seu prefácio.

O SOM DE UMA SÓ MÃO

INTRODUÇÃO

Hakuin na História do Zen Japonês

Se Hakuin não tivesse herdado a sucessão, talvez a nossa religião não tivesse continuado até aos nossos dias.

Hakuin é a grande e proeminente figura dos últimos quinhentos anos da nossa Seita Zen. Ele limpou os maus costumes acumulados e purificou as "cavernas interiores" da nossa "Lei". Não há outro homem a quem possamos apontar como o restaurador do nosso ensinamento puro. É por isso que estamos gratos ao nosso Imperador por lhe ter concedido o título póstumo de "Sho-Shu Kokushi" (Mestre Nacional da Religião Correta). Depois de Hakuin, o estado da nossa seita melhorou

grandemente. As suas regras e regulamentos foram reformados e surgiram muitos bons mestres. Todos nós, os seus sucessores, devemos-lhe muito.

Conhecido como o "revitalizador do Zen Rinzai no Japão", apesar de ter passado a maior parte da sua carreira num pequeno templo rural, Hakuin alcançou este louvor ao reestruturar os métodos de treino Zen, ao aprofundar a prática monástica, ao insistir no treino "pós-iluminação" e ao aproximar-se consciente e entusiasticamente dos paroquianos leigos de novas formas. Como resultado da sua reorganização do treino monástico Zen, bem como da sua força pura como mestre e conferencista Zen, a posição de Hakuin na história do Zen solidificou-se. Na verdade, hoje em dia, virtualmente todos os monges e sacerdotes do Zen Rinzai japonês podem traçar as suas linhagens de treino até Hakuin através de um dos seus netos do Dharma, Inzan Ien (1751–1814) ou Takuju Kosen (1760–1833). Ao todo, a forma revitalizada de Zen que Hakuin deixou foi significativa e suficientemente rejuvenescida para que se tornasse amplamente reconhecida como "Zen Hakuin" e fosse transmitida através dos seus numerosos discípulos, reformulando completamente o treino monástico do Zen Rinzai à medida que este entrava na era moderna.

A LINHAGEM ZEN DE HAKUIN

Entre as numerosas linhas de ensinamento Zen que tinham sido transmitidas da China para o Japão no início do século treze, a mais importante para Hakuin foi a introduzida por um discípulo japonês de Hsü-t'ang Chih-yü (Jp.: Kido Chigu) (1185–1269) chamado Shomyo Nanpo (1235–1309), mais conhecido pelo seu nome póstumo, Daio Kokushi. Daio passara vários anos a treinar na China sob a orientação de Hsü-t'ang e acabou por receber a sua sanção. Aquando do regresso de Daio ao Japão, Hsü-t'ang escreveu um poema que terminava com a linha: "Os meus

descendentes aumentarão diariamente além dos mares orientais." Isto ficou conhecido no Japão como "A Profecia de Kido".[1]

Após a morte de Hsü-t'ang, o ensinamento da sua linha na China, de acordo com Hakuin, entrou em rápido declínio como resultado da incorporação de práticas budistas da Terra Pura no treino Zen. Hakuin tinha, por isso, uma grande reverência por Daio, que regressara ao Japão em 1267 e ensinara durante mais de quarenta anos. Hakuin acreditava que Daio tinha literalmente salvo a pureza do Zen de Hsü-t'ang ao transmiti-lo para o Japão. Nas margens de uma cópia do *Daio roku* (Registo de Daio), Hakuin escreveu:

Daio foi o único sacerdote que alcançou a verdadeira e intransmissível essência que fora legada pelos grandes mestres de T'ang. Ele foi o Bodhidharma japonês. [...] Porque Daio foi à China e regressou tendo recebido a transmissão directa do Dharma Zen do Mestre Hsü-t'ang [...] ele é, de longe, o mais eminente dos vinte e quatro mestres que introduziram o Zen no Japão. Por essa razão, desde o tempo em que eu era um jovem sacerdote, sempre que fazia uma oferenda de incenso, nunca deixava de oferecer uma parte em honra de Daio.[2]

O estudante mais notável de Daio foi Shuho Myocho (1282–1338), mais conhecido pelo seu nome póstumo, Daito Kokushi. Daito tornou-se o fundador de Daitoku-ji em Quioto, o templo que assumiu a primazia no Zen japonês, em grande parte através de fortes alianças políticas, nos séculos quinze e dezasseis.[3] O herdeiro do Dharma de Daito, Kanzan Egen (1277–1360), por sua vez, acabou por se tornar o fundador de Myoshin-ji em Quioto.[4] Durante o início do período Edo, devido em grande parte a mudanças no patrocínio político do Zen, a linha de Daitoku-ji começou a declinar em proeminência. Por sua vez, a influência de outros mosteiros de Quioto começou a crescer, entre eles Myoshin-ji, o templo ao qual Hakuin traçava a sua linhagem. Embora situados principalmente em templos mais pequenos e provinciais, como o Shoin-ji de Hakuin na actual Prefeitura de

Shizuoka, os sacerdotes de Myoshin-ji dominaram o Zen Rinzai ao longo do período Edo sob os auspícios de grandes mestres Zen e abades como Gudo Toshoku (1579–1661).[5]

Na sua tentativa de ressuscitar e manter o Zen puro transmitido por Daio no século treze, Hakuin organizou métodos de treino Zen e apelou aos praticantes de Zen para que regressassem à prática tradicional que tinha florescido na China da Dinastia Sung (960–1279) sob Hsü-t'ang e que formava a base da tradição Zen que foi transmitida para o Japão. Hakuin acreditava que muito do Zen que estava a ser ensinado na sua época era falso e ineficaz. Ele sublinhava que o único caminho para a verdadeira iluminação era através de um rigoroso treino de koans — a meditação sobre afirmações e frases aparentemente paradoxais fornecidas pelos mestres para ajudar os estudantes a romper com os modos convencionais de pensamento e com a lógica baseada na dualidade. Este caminho para encontrar a própria natureza real (*kensho*) exigia nada menos do que uma dedicação total à vida Zen.[6]

KOAN

O mestre Zen chinês Chung-feng Ming-pen (Jp.: Chuho Myohon) (1263–1323) descreveu os koans como assuntos de meditação que não podiam ser compreendidos com a lógica, transmitidos por palavras, explicados por escrito ou medidos pela razão.

"Quando estes koans forem compreendidos e aceites, haverá então um fim para o sentimento e para a discriminação; quando houver um fim para o sentimento e para a discriminação, o

nascimento-e-morte tornar-se-á vazio; quando o nascimento-e-morte se tornar vazio, o caminho do Buda ficará ordenado."[7]

No entanto, embora a existência histórica dos koans no Zen fosse amplamente reconhecida, a extensão do seu uso e a sua importância no treino foram longamente debatidas. No século doze, na China, as duas principais escolas de Zen, Rinzai (Ch.: Lin-chi) e Soto (Ch.: Ts'ao-tung), embora ambas reconhecessem os koans, tinham ênfases diferentes nas suas práticas de treino. A este respeito, a escola Rinzai tornou-se conhecida como Zen *kanna* (Ch.: *k'an-hua*, "introspecção nos koans"), e a escola Soto tornou-se conhecida como Zen *mokusho* (Ch.: *mo-chao*, "meditação silenciosa").[8]

Nos séculos treze e catorze, o Zen Rinzai japonês estava a estabelecer-se no Japão sob a influência de Shinchi Kakushin (1207–1298), que estudou na China sob a orientação de Wu-men Hui-kai (Jp.: Mumon Ekai) (1183–1260), e de Daito Kokushi. Kakushin trouxera de volta para o Japão a colecção de koans do seu mestre, o *Wu-men kuan* (Jp.: *Mumonkan*), que se tornou um elemento fundamental do treino de koans no Zen japonês, juntamente com o *Hekiganroku* (Ch.: *Pi-yen lu*), ou o *Registo da Falesia Azul*. Daito também deixou a sua própria colecção de koans, o *Daito Kokushi hyakunijissoku*. Embora os monges japoneses que treinaram na China tivessem trazido de volta os koans que lhes foram legados pelos seus mestres chineses, e continuassem a utilizá-los nos seus próprios ensinamentos, poucos alteraram os koans ou as suas respostas em relação ao que as suas linhagens tinham tradicionalmente transmitido, e poucos koans novos foram criados nesta altura.[9]

Dado que Hakuin estudara com muitos mestres durante o seu próprio treino, estava familiarizado com os métodos de ensino de várias linhagens. Isto pode ter facilitado a sua tentativa de reorganizar o estudo dos koans. Antes de Hakuin, os koans dividiam-se em três categorias: *richi* (atingir o princípio); *kikan* (acção); e *kojo* (ir além). Estas categorias foram atribuídas tanto a

Daio como a Enni Ben'en (1202–1280).[10] De um modo geral, atribui-se a Hakuin o mérito de ter alargado estas três categorias para cinco: *hosshin* (corpo do Dharma); *kikan*; *gonsen* (expressão verbal); *nanto* (difícil de penetrar); e *kojo*. Infelizmente, não é claro o quanto disto Hakuin realmente implementou e o quanto ele simplesmente desenvolveu de forma orgânica ao longo do tempo dentro da tradição Rinzai, pois não se conhecem documentos que delineiem as suas alterações ou a sistematização do estudo dos koans. No entanto, o objectivo da reorganização parece ser uma questão de aprofundar continuamente o *kensho* de alguém, avançando através de uma série de koans progressivamente mais difíceis. Os koans *hosshin* correspondem a alcançar um *kensho* inicial, mas, uma vez conseguido isto, este deve ser seguido por outros koans, tais como os koans *nanto*, para evitar a estagnação e a complacência.[11] Sobre os koans *nanto*, Hakuin escreveu: "Indivíduos de forte determinação, deveis mobilizar ferozmente a vossa energia e ver a vossa natureza uma vez. Assim que perceberdes um *kensho* inequívoco, deixai-o e resolvei [este assunto] praticando nos casos difíceis de penetrar."[12] Hakuin explicou ainda:

Cada pessoa tem uma natureza interior essencial que pode vislumbrar e a crença num princípio pelo qual essa natureza interior pode ser totalmente penetrada. Mesmo que alcanceis esta crença, não conseguireis romper e penetrar até ao despertar total, a menos que surjam sentimentos de dúvida fundamental à medida que trabalhais nos koans difíceis de passar [*nanto*]. E mesmo que estas dúvidas se acumulem e cristalizem, e vós mesmos vos torneis uma "grande massa de dúvida", sereis incapazes de despedaçar essa massa de dúvida a menos que perfureis constantemente esses koans com uma grande e ardente tenacidade de propósito.[13]

Os discípulos de Hakuin podem ter formulado o sistema de koans com base no treino que receberam sob a orientação do mestre, mas nenhuma documentação específica veio à luz. O

discípulo de Hakuin, Torei Enji (1721–1792), no entanto, comentou sobre o treino:

Portanto, a questão da transmissão por parte do mestre é de suma importância. Os antigos mestres, tendo quebrado muitas barreiras, chegaram finalmente à fonte do vislumbre da Verdadeira Natureza. Aqueles que chegaram claramente ao fim, sem que reste a mínima dúvida, que já andaram em peregrinação e estão bem estabelecidos, quando finalmente encontram um verdadeiro mestre da nossa escola que é dotado do Grande Olho Único, então, pela primeira vez, passam a conhecer o ponto saliente da Prática Avançada. Se depois treinarem de todo o coração e com determinação, torna-se finalmente claro por que razão a transmissão por parte do mestre é essencial. Tal pessoa sabe também a gratidão que deve ao Dharma, não o esquecendo por um único momento — só então pode ser chamada de herdeira do Dharma.

Desta maneira, todos os patriarcas do passado herdaram correctamente.[14]

Hakuin alargou a prática dos koans ao aumentar as suas categorias, mas não se tratou apenas de uma questão de novos rótulos; a essência era aprofundar e estender o treino e a prática com o treino "pós-iluminação", ao ponto de, em última análise, abranger toda a vida de uma pessoa. A prática Zen torna-se uma experiência contínua; a iluminação de um único *kensho* não é o fim finito — na verdade, é um mero começo. O sistema de Hakuin de trabalhar através de koans servia para evitar a complacência nas próprias realizações.

Embora os primeiros mestres Zen japoneses dependessem de colecções de koans chinesas já estabelecidas, Hakuin criou os seus próprios koans, incluindo o *sekishu no onjo* (O Som de Uma Só Mão), sobre o qual escreveu aos sessenta e nove anos de idade:

Há cinco ou seis anos, decidi instruir toda a gente dizendo: "Escutai o Som de Uma Só Mão." Dei-me conta de que este koan é infinitamente mais eficaz na instrução das pessoas do que qualquer um dos outros métodos que eu tinha utilizado antes. Parece evocar a bola de dúvida nas pessoas com muito mais facilidade, e a prontidão com que se progride na meditação tem sido tão diferente como as nuvens o são da terra. [...] O que é o Som de Uma Só Mão? [...] Isto é algo que de modo algum pode ser ouvido com o ouvido. Se as conceções e as discriminações não se misturarem nele, e se ele estiver completamente afastado do ver, do ouvir, do perceber e do saber, e se, ao caminhar, ao estar de pé, ao sentar-se e ao deitar-se, procederdes diretamente e sem interrupção no estudo deste koan, então, no lugar onde a razão se esgota e as palavras terminam, arrancareis subitamente a raiz cármica do nascimento e da morte e destruireis a caverna da ignorância.[15]

Hakuin usou isto como a base do seu ensinamento tanto para seguidores monásticos como leigos, juntamente com o koan "Mu", no qual se perguntava ao mestre Zen Joshu (Ch.: Chao-chou): "Um cão tem a natureza de Buda?", ao que Joshu respondeu: "Mu" (não, nada).[16] Ambos os koans são considerados *shokan* (Primeira Barreira), e espera-se que os monges experienciem o seu primeiro *kensho* através da meditação num deles, um processo que pode levar até vários anos. Além disso, deve notar-se que os monges não progridem simplesmente de um koan diretamente para outro; cada koan pode desdobrar-se em subperguntas, pelo que o "caso principal" (*honsoku*) é seguido por números variáveis de "perguntas de verificação" (*sassho*). Estas *sassho* servem para confirmar ao mestre o *kensho* inicial do monge e servem também para empurrar o monge a aprofundar o koan inicial. Por exemplo, o "Som de Uma Só Mão" pode ser seguido por perguntas de verificação como: "Qual é o Som de Uma Só Mão vindo da frente e vindo de trás?". Pode haver mais

de cem *sassho* para um determinado koan, garantindo assim a plena perceção do praticante.[17]

OS ENSINAMENTOS DE HAKUIN

Hakuin era determinado e firme nas suas ideias sobre o treino e o ensinamento Zen; os seus pontos principais foram cuidadosamente elaborados e reiterados ao longo da sua carreira. No entanto, de acordo com Norman Waddell, os seus quatro temas principais consolidaram-se já em 1740, quando Hakuin começou a compor o *Sokko roku kaien fusetsu* ("Introdução aos Ditos de Sokko"),[18] o qual resultou de uma série de palestras sobre os "Registos de Sokko" dadas em Shoin-ji na Primavera desse ano.[19] Os temas principais enfatizados por Hakuin ao longo da sua vida foram os seguintes:

- A necessidade de estudar aquilo a que ele se referia como as "palavras venenosas" (os koans), até que se alcance uma rutura espiritual;
- A necessidade de treino pós-iluminação a fim de aprofundar o despertar inicial;
- A importância de usar a própria contribuição iluminada como um legado para intrigar os futuros estudantes de Zen;
- Uma denúncia contínua daqueles que contribuem para o declínio do Zen, particularmente através da incorporação de práticas budistas da Terra Pura e/ou do uso exclusivo da "meditação silenciosa".[20]

Em particular, Hakuin acreditava que se apenas a meditação silenciosa fosse praticada, isso poderia potencialmente levar à ruína da nação. A este respeito, escreveu em 1748:

Se pensais que o sentar morto e a iluminação silenciosa são suficientes, então passais a vossa vida inteira no erro e transgredis

grandemente contra o Caminho do Buda. Não só vos colocais contra o Caminho do Buda, como rejeitais também o mundo leigo. Por que é assim? Se os vários senhores e altos funcionários negligenciassem as suas visitas à corte e pusessem de lado os seus deveres governamentais para praticarem o sentar morto e a iluminação silenciosa; se os guerreiros negligenciassem o seu arco e o manejo das carruagens, esquecessem as artes marciais e praticassem o sentar morto e a iluminação silenciosa; se os mercadores fechassem as suas lojas e quebrassem os seus ábacos, e praticassem o sentar morto e a iluminação silenciosa; se os agricultores deitassem fora os seus arados e enxadas, cessassem o seu cultivo e praticassem o sentar morto e a iluminação silenciosa; [...] o país colapsaria e o povo cairia de exaustão. Surgiriam bandidos por toda a parte e a nação estaria em grave perigo. Então o povo, na sua ira e ressentimento, diria com certeza que o Zen era uma coisa má e de mau augúrio.[21]

Em vez da "meditação silenciosa", Hakuin sublinhava la importância da atividade na prática Zen, bem como na vida quotidiana. Para ele, a ação na vida Zen era crucial; ele considerava inclusive a manutenção diária do templo pelos monges (varrer, limpar, cuidar do jardim) como uma forma de estudo de koans.[22] Embora não instruísse as pessoas a descurar completamente a meditação tranquila, Hakuin escreveu:

O que é mais digno de respeito é uma prática pura de meditação de koans que nem conhece nem tem consciência dos dois aspetos, o tranquilo e o ativo. É por isso que se diz que o verdadeiro monge praticante caminha mas não sabe que está a caminhar, senta-se mas não sabe que está a sentar-se. Para penetrar nas profundezas da própria natureza interior verdadeira e para alcançar uma vitalidade válida em todas as ocasiões, nada pode superar a meditação no meio da actividade.[23]

A ideia de integrar a meditação na atividade, particularmente na atividade secular, não era, contudo, original de Hakuin. Ele

estava a enfatizar as ideias do mestre chinês Ta-hui Tsung-kao (Jp.: Daie Soko) (1089–1163). Ta-hui escreveu:

Precisamente se gostais da quietude e detestais a agitação, é apropriado exercerdes a vossa força (o fazer um esforço constante). Quando chocais de frente contra a agitação com o estado [adquirido na] quietude, a força [que exerceis] é infinitamente superior àquela [que se obtém sentando-se] numa cadeira de bambu ou numa almofada.[24]

Este conceito de meditação enquanto o corpo está em ação não era meramente um meio para Hakuin levar la prática Zen à vida e às atividades quotidianas dos seguidores leigos; ia muito mais fundo, ao ponto de Hakuin descrever como a mente e o corpo precisavam de funcionar em conjunto para obter o resultado ideal. Para o efeito, Hakuin definiu e descreveu a prática real da meditação de forma mais completa do que os mestres anteriores. Conforme observado por Michel Mohr no seu exame da influência de Hakuin na prática de koans do Rinzai, Hakuin sublinhava que a prática de koans não se limitava à concentração da mente, mas envolvia o corpo inteiro:

Endireitai a vossa espinha e ajustai o vosso corpo uniformemente. Começai por contemplar a contagem das vossas respirações [*susokkan*]. Entre os inumeráveis samadhis, este é o insuperável. Tendo preenchido o vosso baixo-abdómen [*tanden*] com energia vital [*ki*], pegai num koan. [Assim,] é essencial cortar a própria raiz da vida.[25]

De acordo com Mohr, a sequência de prática aqui apresentada não é arbitrária e é fundamental para todas as tradições Zen japonesas e chinesas. Hakuin, no entanto, introduz o uso específico de termos como *tanden* (o centro de energia no baixo-abdómen), *ki* (energia vital) e *susokkan* (contagem de respirações), o que sugere uma consciência clara das práticas taoistas e da medicina chinesa, assuntos pelos quais Hakuin se interessava. Além disso, a sua ênfase no *susokkan*, a contagem

das respirações durante a meditação, ajuda o praticante a focar-se no fluxo contínuo e repetitivo da energia do corpo, indo além da mera fixação analítica no koan. Mohr explica: “Poder-se-ia dizer que a circulação de energia ativada pelo fole da respiração assume o controlo da consciência discursiva e permite manter um certo grau de consciência do koan enquanto se está ocupado, por exemplo, em trabalho manual.”[26]

Assim, se a mente permanecer ligada ao fluxo ininterrupto da energia da respiração dentro do corpo, não fica preocupada com o foco analítico no koan. Em vez disso, ambos os aspectos funcionam ao mesmo tempo como um processo único e integrado e, deste modo, a meditação acompanha o estado energizado do corpo em todas as atividades. Este conceito de meditação dentro da atividade tornar-se-ia o cerne dos ensinamentos Zen de Hakuin.

TREINO PÓS-ILUMINAÇÃO

Se a meditação adequada e focada dentro das atividades diárias conduzindo ao *satori* era o primeiro dos dois grandes ensinamentos de Hakuin, o segundo era o treino pós-iluminação. Determinado a que os seus seguidores não permanecessem estagnados nas suas vidas espirituais, ele enfatizava frequentemente a história de como se tornara orgulhoso e vaidoso após o seu primeiro *kensho*, a fim de mostrar que ele próprio também precisara de mais trabalho após a sua grande rutura com o "Mu". A este respeito, embora inicialmente tivesse começado os seus próprios estudantes com o koan “Mu”, na casa dos setenta anos mudou para o koan duplo da sua própria autoria: “O Som de Uma Só Mão e Pôr Fim a Todos os Sons”.

Para os seus alunos monásticos e leigos, Hakuin escreveu: “Para alcançar o *kensho* [...] deveis, antes de mais, ouvir o som de uma só mão. Nem deveis dar-vos por satisfeitos com o ouvir desse som; deveis continuar e pôr fim a todos os sons.” (Esta

segunda parte do famoso koan de Hakuin não é muito conhecida.) Hakuin continuou:

"Mesmo assim não podeis relaxar os vossos esforços — quanto mais profunda se torna a vossa iluminação, maior é o esforço que deveis despender [...] [depois de passar os koans mais difíceis] deveis ler extensivamente literatura budista e não-budista, acumular um tesouro inesgotável de bens do Dharma e, depois, dedicar a vossa vida exclusivamente à prática sem fim de pregar o Dharma e guiar os seres para a libertação."[27]

Assim, o praticante regressava a outro dos temas principais de Hakuin: usar a própria iluminação para guiar os futuros estudantes.

Como nota Norman Waddell, Hakuin não utilizou o termo "pós-iluminação" (*gogo*) até estar em meados da casa dos setenta anos.[28] A partir desse momento, este tornou-se um aspeto importante dos seus escritos, incluindo dois textos que se destinavam em grande parte a praticantes leigos: *Sakushin osana monogatari* ("O Conto da Minha Infância") e *Takayama Yakichi monogatari* ("O Conto de Yukichi Takayama"). De acordo com Hakuin, foi por esta altura que começou a receber pedidos de seguidores leigos para um texto que tratasse desta questão.[29] A mensagem de Hakuin nestes contos cativantes nunca vacila; o *Conto de Yukichi*, por exemplo, inclui esta passagem que afirma claramente o caminho que se esperava que os estudantes seguissem:

No início ele [Hakuin] ensinava usando o koan Mu; depois erguia uma barreira dupla de koans — o Som de Uma Só Mão e Pôr Fim a Todos os Sons. Ele chamava a estas barreiras "a garra e as presas da caverna do Dharma", "amuletos divinos e mortíferos". Mas mesmo que um autêntico estudante de Zen — um patrício de profundezas secretas — rompa essa dupla barreira, ele ainda tem dez mil barreiras adicionais, um matagal infindável de espinhos e abrolhos impenetráveis para atravessar, para não

mencionar um portão final, firmemente fechado e trancado a sete chaves. Uma vez que tenha conseguido passar por todas estas barreiras, uma a uma, ele deve despertar a mente-Bodhi e dedicar a sua vida a realizar a grande questão da prática pós-satori.[30]

A DIFUSÃO DOS ENSINAMENTOS DE HAKUIN

Ironicamente, embora Hakuin tecesse duras críticas a algumas das práticas de outras tradições Zen, o seu próprio ensinamento Zen viria em breve a influenciá-las. Durante o tempo de Hakuin, o seu ensinamento e orientação eram procurados por sacerdotes de outras seitas, incluindo Kakushuu Jocho (1711–1790), que procurou o conselho de Hakuin em 1749 relativamente ao ensinamento dos *Goi* (As Cinco Posições) (ver página 155). Este encontro é significativo porque, ao ser nomeado o vigésimo segundo abade de Manpuku-ji em 1786, Kakushuu trouxe pela primeira vez a influência de Hakuin para a seita Obaku.[31] Hakuin também interagiu com sacerdotes Soto, incluindo Genro Oryu (1720–1813), o autor de *Tetteki tosui* (A Flauta de Ferro Soprada ao Contrário).

O impacto de Hakuin noutras seitas continuou após a sua morte, à medida que novos mestres Zen assumiam o cargo de abade em vários mosteiros. Por exemplo, em 1851, Ryochuu Nyoryu (1793–1868) foi nomeado o trigésimo terceiro abade de Manpuku-ji, mas antes de se tornar um monge Obaku, Ryochuu fora treinado na linhagem de Hakuin, recebendo a certificação de Takuju Kosen. Como resultado, com a sua nomeação como abade, a prática de koans na seita Obaku assumiu um sabor distintamente Rinzai.

Dentro da seita Rinzai, após a morte de Hakuin em 1768, o treino Zen no Japão continuou a evoluir. Foram estabelecidas novas salas de treino (*sodo*) em vários templos e, mais significativamente, os mestres Zen (*roshi*) nestas *sodo* eram maioritariamente discípulos de Hakuin, dos quais se diz que ele teve pelo menos cento e cinquenta, embora apenas cerca de

cinquenta sejam conhecidos hoje em dia. Antes do período Edo (1600–1868), os grandes complexos monásticos como Daitoku-ji e Myoshin-ji tinham sido uma série de templos geridos de forma independente, mas o estabelecimento de Manpuku-ji em 1661, bem como as reformas económicas do governo, tinham propiciado a necessidade de os sacerdotes Rinzai reavaliarem o sistema de organização da seita. Em 1729, Tofuku-ji estabelecera pela primeira vez períodos de retiro dedicados ao *kessei* (prática colectiva) e, em 1787, o discípulo de Hakuin, Ishin Eryo (1720–1769), estabeleceu Enpuku-ji como o primeiro "mosteiro oficialmente aprovado" (*konin sodo*) da linha Myoshin-ji.[32]

O regime diário dentro dos mosteiros seguia agora um currículo regular de estudo de koans, meditação, trabalho, mendicância e canto de sutras, revelando novamente que toda a atividade tinha sido importante para Hakuin. O ano de treino estava dividido em períodos de Primavera e de Outono de três meses cada, período durante o qual os monges viviam na *sodo*. Cada período era seguido por uma pausa de três meses, durante a qual os monges eram encorajados a fazer peregrinações a outros templos.[33]

A estrutura de treino sistemática, largamente influenciada por Hakuin, foi desenvolvida de forma mais completa pelo seu herdeiro do Dharma, Gasan Jito (1727–1797). Mas foi sob os herdeiros de Gasan, Inzan Ien e Takuju Kosen, que se fez sentir a plena emergência e estabelecimento do "Zen Hakuin". Nem Hakuin nem nenhum dos seus discípulos deixou qualquer coleção publicada de koans; em vez disso, o treino de koans girava em torno de coleções há muito estabelecidas, como o *Mumonkan* e o *Hekiganroku*, juntamente com os novos koans de Hakuin. No entanto, a abordagem a estes koans diferia entre as duas linhas. Os praticantes da linha Takuju trabalham sistematicamente o seu caminho através do *Mumonkan*, depois o *Katto shu* e, em seguida, o *Hekiganroku*. Aqueles na linha Inzan misturam koans de diferentes colecções, mas ainda numa ordem estabelecida.[34] A

subtil diferença entre as duas tradições de ensino é por vezes descrita como “Inzan aguçado, Takuju escrupuloso”.[35]

1. Ver Heinrich Dumoulin, Zen Buddhism: A History, vol. 2, Japan (Nova Iorque: Macmillan Publishing Company, 1990), p. 248.

2. Adaptado de Philip Yampolsky, The Zen Master Hakuin: Selected Writings (Nova Iorque: Columbia University Press, 1971), p. 4.

3. Dumoulin, Zen Buddhism: A History, vol. 2, pp. 185–190.

4. Ibid., pp. 190–194.

5. Ver Helen J. Baroni, The Obaku School of Zen Buddhism in Japan (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2000), para um exame das mudanças na política monástica do início do período Edo.

6. Yampolsky, The Zen Master Hakuin, pp. 32–33.

7. Citado em Isshu Miura e Ruth Fuller Sasaki, The Zen Koan: Its History and Use in Rinzai Zen (Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1965), p. 5.

8. Ver Taigen Dan Leighton, Cultivating the Empty Field: The Silent Illumination of Zen Master Hongzhi (Boston: Tuttle Publishing, 2000), para uma análise do Zen mokusho.

9. Miura e Sasaki, The Zen Koan, p. 20.

10. Ibid., p. 54.

11. Michel Mohr, “Examining the Roots of Hakuin’s Zen,” Japanese Journal of Religious Studies 26, nos. 3–4 (1999): p. 321.

12. Citado em ibid., p. 322.

13. Traduzido em Norman Waddell, Wild Ivy: The Spiritual Autobiography of Zen Master Hakuin (Boston: Shambhala, 1999), p. 34.

14. Torei Enji, The Discourse on the Inexhaustible Lamp of Zen, trad. Yoko Okuda (Londres: Zen Centre, 1989), p. 45.

15. Traduzido em Yampolsky, The Zen Master Hakuin, pp. 163–164.

16. Ver o Caso 1 do Mumonkan.

17. Para exemplos de sassho, ver Yoel Hoffmann, The Sound of the One Hand: 281 Zen Koans with Answers (Nova Iorque: Basic Books, 1975).

18. Norman Waddell, "The Hakuin's Sokko roku kaien fusetsu," The Eastern Buddhist 13, no. 1 (1980): p. 67.

19. Ibid.

20. Ibid., pp. 69–71.

21. Traduzido em Yampolsky, The Zen Master Hakuin, pp. 222–223.

22. Ibid., p. 35.

23. Traduzido em ibid., p. 58.

24. Citado em Mohr, "Examining the Roots of Hakuin's Zen," p. 317.

25. Traduzido em ibid., p. 319.

26. Ibid., p. 320.

27. Traduzido em Yampolsky, The Zen Master Hakuin, p. 164.

28. Norman Waddell, "Hakuin's Yasenkanna," The Eastern Buddhist 34, no. 1 (2002): p. 89.

29. Ibid.

30. Traduzido em ibid., p. 93.

31. Baroni, The Obaku School of Zen, p. 64.

32. Dumoulin, Zen Buddhism: A History, vol. 2, p. 367.

33. Ibid., p. 368.

34. Miura e Sasaki, The Zen Koan, pp. 26–29.

35. Ibid., p. 30.

Aqui está a tradução na íntegra para português de Portugal (PT) da continuação do texto, mantendo a fidelidade ao original, sem truncamentos, e respeitando a regra de evitar termos iniciados por "auto" (substituindo-os por expressões equivalentes) e mantendo as notas.

Embora as respostas aos koans permanecessem bastante padronizadas entre os seguidores de Inzan e Takuju, existia uma diferença no que dizia respeito ao uso de jakugo (frases de remate).[1] Era uma longa tradição que remontava à China a de os monges Zen fornecerem, após a conclusão satisfatória de um koan, uma “frase de remate” que sumariava a sua plena compreensão do koan. Embora os jakugo mais antigos fossem obras originais de prosa e poesia, para os estudantes Zen posteriores as frases apropriadas eram geralmente retiradas da literatura anterior.

Os seguidores da linha de Inzan usam o jakugo para a maioria, mas não para todos os koans, enquanto os da linha de Takuju usam-nos para todos os koans. As duas linhas também recorrem a corpos literários ligeiramente diferentes para as suas frases de remate. Esta diferença ajuda a distinguir as duas linhagens descendentes de Hakuin. Além disso, de acordo com Mohr, das vinte e quatro primeiras transmissões de linhagem do Zen vindas da China, apenas o ramo de Daio sobreviveu além do século dezanove. Portanto, das quinze daihonzan (linhagens) do Zen Rinzai que existem hoje, todas são emanações da linha de Myoshin-ji. Para todos os efeitos, o Zen Rinzai praticado no Japão desde meados do século dezoito tem sido o Zen Hakuin.[2]

SEGUIDORES LEIGOS

Hakuin começara a aceitar alguns estudantes no final dos seus trinta e início dos quarenta anos. No entanto, por volta do início da década de 1740, quando estava na casa dos cinquenta anos, pessoas de todas as esferas da sociedade e representando

todas as profissões acorreram em massa de todo o Japão à medida que a palavra dos seus ensinamentos Zen se espalhava pelo país. Sendo um templo rural pequeno e pobre, Shoin-ji não tinha os recursos para sustentar o número de estudantes que convergiam para o templo para receber a instrução de Hakuin. Como resultado, eles encontravam abrigo onde quer que pudessem perto do templo — edifícios abandonados, santuários e templos em ruínas e velhas casas de quinta.

Embora fosse um mestre feroz com os seus discípulos Zen, Hakuin tinha um grande respeito, simpatia e calor humano pelos seus seguidores leigos. Da mesma forma que estava determinado a guiar os seus discípulos monásticos pelo verdadeiro caminho do kensho, ele também esperava guiar a população em geral em direção à verdade budista, mas, ao mesmo tempo, estava profundamente consciente dos diferentes estilos de vida e, portanto, das diferentes limitações e obstáculos.

Mesmo que vivais nas florestas ou no deserto, comais uma refeição por dia e pratiqueis o Caminho tanto de dia como de noite, continua a ser difícil dedicar-vos à pureza nas vossas obras. Quanto mais difícil deve ser, então, para aquele que vive com a sua esposa e familiares no meio do pó e dos tumultos desta vida agitada. Mas se não tiverdes o olho para ver a vossa própria natureza, não tereis a menor hipótese de serdes recetivos ao ensinamento. Por isso Bodhidharma disse: "Se desejais alcançar o Caminho do Buda, deveis primeiro ver a vossa própria natureza."[3]

Como resultado deste público mais amplo e variado, Hakuin desenvolveu novas formas de modificar ou adaptar os seus métodos de ensino. Ciente de que muitos dos seus seguidores leigos tinham pouca ou nenhuma educação e experiências de vida completamente diferentes, Hakuin abordou-os em conformidade. Ele incorporou temas e imagens folclóricas e populares nas suas pinturas, escritos e sermões, a fim de transmitir os seus

ensinamentos Zen através de contextos mais familiares e identificáveis, usando frequentemente linguagem coloquial nas inscrições e escrevendo-as no silabário japonês kana, em vez do chinês tradicional.[4] Deve também notar-se que Hakuin usava referências populares quando ensinava monges também, dizendo: "Quando lhes ensino ou falo sobre o Zen, por vezes utilizo trechos de canções camponesas e rimas populares de rua no dialeto local de Suruga. Caso contrário, a sua ração não passa de explosões de repreensões duras e uma chuva constante de insultos."[5]

Hakuin tentou estruturar os seus ensinamentos e métodos para melhor assistir os seus discípulos monásticos ao longo da sua jornada, utilizando frequentemente histórias das suas próprias experiências pessoais e das de mestres Zen do passado para demonstrar as tremendas lutas deste caminho, bem como as suas grandes recompensas espirituais. Da mesma forma, ele também sentia que exemplos familiares e acessíveis seriam mais eficazes para inspirar os leigos. Esta crueza e sentido de familiaridade prestaram-se bem ao ensino Zen, tornando conceitos frequentemente abstrusos mais acessíveis. Num sermão, ele afirmou:

> Cada ser senciente neste nosso mundo mortal, qualquer que seja o seu estado, seja príncipe ou plebeu, velho ou jovem, sacerdote ou leigo, homem ou mulher — sim, até cavalos, vacas, cães, porcos, macacos, símios, veados — não há um único de entre todos estes que não tenha sido dotado da grande propriedade, a saber, a natureza de Buda verdadeiramente essencial e não criada.

Da mesma forma, Hakuin também fazia subtis alterações nas suas imagens artísticas dependendo do público a que se destinavam. Por exemplo, pintava frequentemente imagens de camarões, comparando os seus discípulos na velhice ao

auspicioso crustáceo (fig. 1). Ele inscrevia estas imagens com a frase: “Se quereis viver uma vida longa até que as vossas barbas sejam compridas e o vosso corpo esteja curvado, comei moderadamente e dormi sozinho.” No entanto, nalgumas imagens de camarões ele omitia as palavras “e dormi sozinho”, sugerindo que, para os seguidores leigos, isto não seria prático.[6]

O público para a obra de pincel de Hakuin não era o típico em termos de patrocínio artístico. As pessoas não compravam as suas pinturas e caligrafias, nem as encomendavam da forma como muita da arte budista tinha sido criada no Japão. Embora Hakuin conhecesse pessoas em todos os níveis da sociedade japonesa, incluindo daimyo (senhores feudais), a sua arte era mais frequentemente dada aos seguidores leigos como gestos de encorajamento e, no caso do seu báculo de dragão inka (ver capítulo 3), como reconhecimento de avanço espiritual. Hakuin pode ter acreditado que certos temas eram particularmente adequados como ensinamentos Zen para determinados seguidores.

Outras obras eram provavelmente dadas a monges de outros templos que admiravam os ensinamentos Zen de Hakuin. Existem relatos no Hakuin Osho nenpu (Biografia Cronológica do Sacerdote Zen Hakuin) que descrevem Hakuin a fazer obras especificamente para certos templos em ocasiões especiais.[7] Por exemplo, há a menção específica no Nenpu de Hakuin fazer uma pintura retratando os esforços do seguidor leigo Yotsugi Masayuki para ajudar camponeses famintos.[8] Isto é importante porque agora o ato de uma pessoa comum foi incluído na obra de Hakuin, a par de temas folclóricos, figuras budistas e patriarcas Zen. As suas obras de arte serviram como um catalisador através do qual Hakuin chegava às pessoas, as pessoas chegavam ao Zen e o Zen se tornava parte da realidade quotidiana. Além disso, não só as pessoas podiam compreender melhor os ensinamentos Zen através das imagens, mas, como no caso de Yotsugi Masayuki,

podiam tornar-se parte da própria tradição de ensino graças à amplitude de visão de Hakuin e ao seu desejo de alargar o seu público.

Além da sua arte, Hakuin também compôs canções simples para usar como formas de ensinamento, utilizando novamente a fala coloquial para transmitir temas Zen complexos a pessoas comuns. Por exemplo, na sua canção "Kusatori Uta" (Enquanto se Mondam as Ervas), ele encoraja os seus seguidores agricultores a cortar os seus desejos e laços mundanos pela raiz, como a erva. Da mesma forma, no seu "Kodo Wasan" (Canção da Piedade Filial para Crianças), ele instrui as crianças a serem gratas aos seus pais, de quem receberam o seu corpo. Talvez a mais famosa destas canções populares seja o "Zazen Wasan" (Canção da Meditação), na qual ele louva a meditação (Ver página 226 para a tradução completa). Deve notar-se, contudo, que estas canções simples estão, de facto, cheias de ensinamentos Zen bastante complexos.

A par das suas preocupações com o bem-estar das pessoas comuns, Hakuin interessou-se grandemente pelo bem-estar espiritual de numerosos senhores feudais, notando em várias cartas que lhes dirigiu a importância de um governo justo e humano. Ele escreveu numa carta:

> É essencial que não vos mantenhais numa posição elevada, mas que a partir de hoje vos retireis dela, como se de um lugar perigoso que desprezais se tratasse, e vos torneis uma pessoa dedicada ao governo humano e à compaixão filial. Ganhai uma compreensão do funcionário humilde e do servo, cuja condição é tão diferente da vossa, e da posição rebaixada do lacaio.[9]

Num certo sentido, este era um reflexo secular dos seus ensinamentos monásticos aos monges para que não se enclausurassem na quietude, alheios ao mundo fervilhante.

Hakuin acreditava que não só a meditação e a prática Zen deviam permear a vida quotidiana, mas a vida quotidiana devia permear a prática. Os líderes espirituais, tal como os funcionários do governo, eram em grande parte inúteis se não pudessem assistir os outros no mundo em geral. Para Hakuin, o Zen era uma prática e um meio para o kensho para todos os seres em todas as situações e condições de vida. Assim como cada indivíduo trazia as suas próprias experiências para a prática Zen, a experiência Zen devia ser levada de volta para o mundo a fim de florescer e ajudar plenamente as pessoas na sua jornada. Hakuin transmitiu esta visão ampla aos seus discípulos, e Torei escreveu mais tarde:

O verdadeiro Dharma da escola Zen não diferencia entre monge e leigo, homem ou mulher; nem escolhe entre alto e baixo, velho ou jovem; nele não há grande nem pequeno, nem energia/força motriz aguda ou embotada — mas apenas os de grande coração finalmente e sem falha alcançarão. Portanto, acreditai profundamente neste Dharma e buscai a libertação com diligência. Começai a caminhar de acordo com a vossa capacidade e não especuleis se o Caminho é longo ou curto.

Foi este espírito generoso e esta abordagem de mente aberta, disponível para todos, juntamente com as suas reformas e clarificações da prática monástica tradicional, que levou ao surgimento daquilo que hoje é frequentemente referido simplesmente como “Zen Hakuin”.

— AUDREY YOSHIKO SEO

1
A VIDA NA ARTE, A ARTE NA VIDA
Influências Biográficas na Pintura e Caligrafia de Hakuin

Quero ler sobre Hakuin, que foi ver este velho que vivia numa caverna, dormia com veados e comia castanhas, e o velho disse-lhe para parar de meditar e parar de pensar em koans...

— Jack Kerouac, The Dharma Bums, 1958

Sabemos muito pouco sobre a vida da maioria dos grandes mestres Zen, e muito do que sabemos é de natureza hagiográfica; as suas vidas são tradicionalmente embelezadas com contos e episódios destinados a transmitir lições Zen mais do que a verdade histórica. Em contraste com os relatos habitualmente escassos, existe, no entanto, uma abundância de material biográfico associado a Hakuin. A pletora de materiais deixados por ele e compilados pelos seus discípulos fornece uma rica descrição da vida do mestre e pinta um quadro vívido da sua experiência Zen.

Além disso, a quantidade sem precedentes de material escrito relativo à vida de Hakuin é refletida e realçada por um enorme registo visual. Sendo um dos artistas Zen mais prolíficos, Hakuin foi grandemente influenciado pelas suas experiências de vida e usou-as na sua arte. Assim, além de uma biografia textual, temos também uma rara biografia visual. Poucos, ou nenhuns, outros mestres Zen artistas deixaram reflexos artísticos tão ricos das suas vidas e experiências Zen.

PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS (1685–1707)

De acordo com o Hakuin Osho nenpu, uma biografia compilada pelo estudante mais notável de Hakuin, Torei Enji, e publicada em 1820 pelo discípulo de Torei, Taikan Bunshu (1766–1842), até a conceção de Hakuin foi marcada por um sinal auspicioso. A sua mãe sonhou que via uma figura a voar em direção à casa vinda do sul, a direção do Santuário Imperial de Ise. A figura aterrou no telhado e estendeu um amuleto do santuário. A mãe de Hakuin ficou assustada com a sua aparição. Quando acordou, tinha concebido um filho. O sonho repetiu-se na noite do nascimento de Hakuin e, quando terminou, a sua mãe encheu-se de um sentimento de alegria por dar à luz um filho varão.[1] Hakuin foi o quinto filho da família Nagasawa, que geria uma estalagem que servia os retentores dos daimyo que viajavam. O seu fado era, na verdade, membro da família de samurais Sugiyama, mas foi adotado pela família da mãe de Hakuin, os Nagasawa, aquando do casamento, uma prática japonesa muito comum. O nome de batismo de Hakuin era Iwajiro.

Os primeiros encontros religiosos de Hakuin incluíram o acompanhar a sua mãe, aos onze anos de idade, ao templo da aldeia, Shogenkyo-ji, para ouvir um sermão do sacerdote Nichiren, Nichigon Shonin, que proferiu uma palestra sobre a "Grande Concentração e Percepção".[2] Como Hakuin descreveu:

> As pessoas vinham de toda a região da aldeia para o ouvir. Acorriam como nuvens. Fui com a minha mãe e ouvimo-lo descrever em pormenor gráfico os tormentos em cada um dos Oito Infernos Escaldantes. Ele pôs todos os joelhos na assistência a tremer, todos os fígados na sala gelados de medo. Sendo eu tão pequeno, certamente não fui exceção. Todo o meu corpo tremia de terror mortal.[3]

Esta experiência assustadora teve um efeito profundo na psique do jovem Hakuin. Ele declarou: "Sou turbulento e indisciplinado, sempre a causar problemas. Para mim, não há

esperança de escapar aos tormentos intermináveis do inferno."[4] A fim de acalmar o jovem perturbado, a sua mãe sugeriu que ele apelasse a Kitano Tenjin, o espírito do Santuário Tenmangu, alojado em Sainen-ji, um templo localizado ao lado da casa da família. "Esta divindade de grande virtude e poder pode salvar as pessoas de todos os sofrimentos que o karma possa criar, por isso vai e reza sinceramente a Tenjin."[5]

Hakuin nasceu no ano do boi, bem como no mês, dia e hora do boi, o animal associado a Tenjin. Assim, Hakuin manteve uma forte afinidade com a divindade ao longo da sua vida e colocou-se sob a proteção espiritual de Tenjin, oferecendo orações à divindade e esperando por algum sinal divino. Um dia, enquanto brincava com o seu arco e flecha de brinquedo, o jovem Hakuin decidiu tentar a sua sorte no tiro ao alvo, usando o padrão de crisântemo nas portas de correr como alvo. Infelizmente, a flecha falhou o alvo e atravessou a sala, atingindo uma pintura do poeta Saigyo (1118–1190) que estava pendurada no tokonoma (alcova de exibição), perfurando o olho esquerdo de Saigyo. A pintura era altamente estimada pelo irmão mais velho de Hakuin e, como resultado, Hakuin começou a tremer de medo face ao resultado deste acto. Juntando as palmas das mãos em oração, apelou a Tenjin para que viesse em seu auxílio: "Coloco-me nas vossas mãos. Por favor, usai a vossa infinita compaixão e o poder do vosso maravilhoso voto para me proteger. Guardai este meu ato para que não seja conhecido."[6]

Enquanto Hakuin apelava por ajuda, no entanto, o seu irmão regressou a casa e descobriu o estrago. O irmão correu para a mãe deles e relatou o incidente com grande fúria, enquanto Hakuin se encolhia. A sua mãe não repreendeu Hakuin, mas a sua fé em Tenjin foi profundamente abalada pela experiência. "Ah, Tenjin", pensei, "sois uma divindade um bocado duvidosa. Nem sequer conseguis manter encoberto um assunto relativamente menor

como este. Como posso eu confiar em vós para me salvardes dos fogos do inferno?"[7]

Apesar desta aparente perda de fé, Hakuin continuou a ter uma forte reverência por Tenjin e, mais tarde na vida, pintou numerosas imagens associadas à divindade xintoísta. Nalgumas obras, Hakuin apenas retrata o portal torii (um portal que indica um local xintoísta) de um santuário xintoísta, um pinheiro e alguns ramos de ameixoeira, sugerindo a presença da divindade através do uso destes atributos bem conhecidos (estampa 1.1). De facto, a sua inscrição na pintura afirma apenas: "Pinheiro e ameixoeira; não preciso de indagar sobre o santuário lá dentro." Nos seus anos posteriores, Hakuin desenvolveu imagens figurativas de Tenjin, manipulando de forma inovadora o texto caligráfico numa composição lúdica (ver capítulo 5).

Mais tarde, na sua juventude, Hakuin ouviu dizer que uma pessoa com necessidades espirituais devia olhar para o bodhisattva Kannon (Skt.: Avalokitesvara), cuja força compassiva era insuperável por qualquer outra divindade budista ou xintoísta. Como resultado, Hakuin interessou-se cada vez mais pelos poderes espirituais de Kannon (por vezes também conhecido como Kanzeon em japonês), e memorizou e recitou diligentemente o Kannon gyo (Sutra de Kannon) e o Dharani do Grande Compassivo. Kannon foi também um tema frequente para as pinturas posteriores de Hakuin (ver capítulo 2), e ele escreveu a frase "Concentrai-vos Sempre no Bodhisattva Kanzeon" inúmeras vezes.

Apesar da sua grande fé e da recitação zelosa dos sutras budistas, Hakuin percebeu que, a menos que deixasse o lar e experienciasse a pureza espiritual e a libertação do sacerdócio, nunca poderia esperar compreender ou alcançar a mente desobstruída. Os seus pais, contudo, estavam inicialmente relutantes em permitir que o seu filho seguisse este caminho. Mas

quando Hakuin começou a prática diária de subir ao Monte Yanagizawa para meditar e recitar sutras, eles aperceberam-se da profundidade da sua devoção.[8]

Hakuin iniciou os seus estudos budistas formais aos catorze anos de idade em Tokugen-ji, em Hara, onde aprendeu a ler textos chineses e começou a estudar materiais chineses do Zen, como o Kuzo-shi, uma antologia de frases Zen. Ele escreveu mais tarde: "Só mais tarde me ocorreu que, ao ler esta obra — que se diz levar três anos a um novato para dominar — em apenas sessenta dias, eu recebera ajuda invisível da divindade Tenjin."[9] Em 1699, aos quinze anos de idade, Hakuin foi levado pelos seus pais ao sacerdote Tanrei Soden (m. 1701) no templo Shoin-ji, também em Hara, onde Tanrei lhe administrou a tonsura, tornando-o um monge budista. A Hakuin foi dado o nome de Ekaku (Guindaste Sábio). Pouco depois, Tanrei enviou Hakuin para Daisho-ji, em Numazu, para servir como assistente do abade, Sokudo Fueki (m. 1712).

Aos dezanove anos de idade, Hakuin viajou para a aldeia de Shimizu, na Província de Suruga, e entrou na sodo de Zenso-ji. Durante uma palestra, Hakuin ouviu a história de Yen-t'ou Ch'uan-huo (Jp.: Ganto Zenkatsu) (828–887), um sacerdote Zen que vivera como barqueiro durante o século nove.[10] Quando os bandidos mataram Yen-t'ou, o som do seu grito de morte foi ouvido a milhas de distância. Esta história criou graves dúvidas na mente de Hakuin, pois se Yen-t'ou fora incapaz de se proteger dos bandidos, apesar da sua fé religiosa e do seu treino, como seria Hakuin capaz de se proteger dos tormentos do inferno? "If isso é tudo o que um grande mestre Zen pode fazer, como pode alguém como eu esperar escapar aos tormentos do inferno? A julgar por este relato, é difícil compreender o que se pode ganhar com o estudo do Zen. Ah! Como posso eu acreditar num ensinamento budista tão pouco confiável?"

Este tema também regressou na vida posterior de Hakuin como um mote na sua pintura (fig. 1.1), revelando ainda mais o vasto corpo de influências que ele absorveu na sua expressão visual do Zen. Na sua imagem, Yen-t'ou aparece como um velho rude vestido com uma capa de chuva de palha e um chapéu de junco, guiando o seu barco por entre as ervas altas do rio com uma longa vara de bambu. A composição horizontal, com a sugestão de uma brisa que curva as ervas e sopra a capa de chuva, serve para empurrar o barco em direção à inscrição, que reza:

> Yoshi ashi ya / No meio dos juncos,
> koki wa naretaru / o barqueiro
> watashi mo ri. / acompanha-me.

Com as suas 5-7-5 sílabas, esta caligrafia assume a forma de um haiku; nos seus esforços para chegar ao maior número possível de pessoas, Hakuin terá sido o primeiro mestre Zen a inscrever haikus num certo número das suas pinturas, criando assim simultaneamente Zenga (pintura Zen) e haiga (pintura haiku).

Como em todos os bons haikus, os significados aqui não são meramente unidimensionais. Nesta inscrição, os juncos são chamados yoshi e ashi, criando um trocadilho. Nalgumas partes do Japão, os juncos são referidos como yoshi, que também pode significar "bom", enquanto noutras partes do Japão são referidos como ashi, que também pode significar "mau". Assim, o barqueiro não está apenas a manobrar através de juncos, mas também, metaforicamente, através do bem e do mal.

No entanto, como o mestre Zen Yamada Mumon (1900–1988) notou no seu comentário sobre as Dez Imagens do Pastoreio do Boi: "Não importa como lhe chamem, o junco é o mesmo, afinal de contas. Da mesma forma, como é trivial quando as pessoas lutam sobre se algo é bom ou mau; ambos os lados

estão perdidos no mundo da discriminação e a fazer julgamentos sobre tudo. Enquanto andarem a cometer erros no mundo da discriminação, ambos os lados são maus, ambos os lados são ashi. [...] Penetrar diretamente através dos julgamentos sobre o bom ou o mau, não é essa a vossa face original, não é essa a natureza de Buda?"[11]

Aqui, a caligrafia esguia de Hakuin ecoa os juncos altos de onde o barqueiro emerge (talvez enfatizando a presença incontornável dos juncos para o barqueiro e do bem e do mal do mundo para Hakuin). A vara de bambu de Yen-t'ou, bem como a sua capa varrida pelo vento, também apontam diretamente para a caligrafia, servindo de guia direcional para o espectador. O rosto Carrancudo de Yen-t'ou, retratado com grande pormenor em comparação com o resto da pintura, revela o estado duro e iluminado que Hakuin lhe associava. Hakuin também justapõe eficazmente a qualidade áspera e ampla das pinceladas na capa de chuva da figura com as linhas finas e delicadas do rosto, pés e bainha do manto de Yen-t'ou.

Como resultado das suas interrogações sobre a vida e a morte, Hakuin foi lançado num desespero e numa dúvida espirituais ainda maiores. Tendo deixado o lar para dedicar a sua vida au budismo, não podia regressar à vida de leigo. Em vez disso, decidiu perseguir prazeres pessoais: "A partir de agora, mais vale divertir-me, seguindo os meus próprios desejos e inclinações." Voltou as suas atenções para os estudos de literatura, pintura e caligrafia. "Tentaria ganhar o louvor universal como um dos mestres artistas da época. A questão da minha existência futura que seguisse o seu próprio curso. Comecei a familiarizar-se com os principais escritores do período Tang [618–906] — Li Po, Tu Fu, Han Yu e Liu Tsung-yuan. Na caligrafia, estudei os modelos de Son'en e Yosetsu."[12]

No Inverno de 1706, Hakuin foi convidado a participar num banquete memorial budista na residência de um funcionário de alto escalão do clã local.[13] Durante esta visita, o anfitrião trouxe uma série de rolos para os convidados verem. Um rolo particularmente estimado era uma caligrafia do sacerdote Zen Rinzai Daigu Sochiku (1584–1669),[14] e, à medida que este era desenrolado, Hakuin ficou comovido com a experiência. Ele escreveu na sua autobiografia, Itsumadegusa (Hera Silvestre):

Havia um rolo que estava guardado num conjunto de caixas duplas de madeira. Esta, por sua vez, estava envolvida num saco de fino brocado de seda. Observámos com uma mistura de admiração e reverência à medida que o rolo era cuidadosamente retirado para nossa inspeção. Era uma peça de caligrafia de Daigu Sochiku. As suas pinceladas vigorosas e as palavras que escolhera pareciam completamente apropriadas e naturais. Tudo nela estava exatamente como devia estar. Pensei para comigo: Isto é o produto de uma atividade verdadeiramente iluminada. Aquela caligrafia significou muito mais para mim do que qualquer um dos outros rolos — o meu interesse pelos quais desapareceu imediatamente.[15]

Para uma discussão sobre o uso do jakugo na tradição Rinzai, ver Isshu Miura e Ruth Fuller Sasaki, The Zen Koan: Its History and Use in Rinzai Zen (Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1965), pp. 29–32.

Michel Mohr, "Examining the Roots of Hakuin's Zen," Japanese Journal of Religious Studies 26, nos. 3–4 (1999): p. 311.

Citado em Philip Yampolsky, The Zen Master Hakuin: Selected Writings (Nova Iorque: Columbia University Press, 1971), p. 222.

Para um exame detalhado do uso de imagens populares na arte de Hakuin, ver Katsuhiro Yoshizawa, The Zen Art of Hakuin Ekaku (Quioto: Zen Cultural Institute, 2002).

Traduzido em Norman Waddell, Wild Ivy: The Spiritual Autobiography of Zen Master Hakuin (Boston: Shambhala, 1999), p. 64.

Yampolsky, The Zen Master Hakuin, p. 43.

O Hakuin Osho nenpu foi reimpresso em várias colecções modernas, incluindo Hakuin Osho zenshu, vol. 8 (Toquio: Ryuginsha, 1935).

Ibid., p. 142.

Adaptado de Yampolsky, The Zen Master Hakuin, p. 231.

Ver os relatos tradicionais em Dumoulin, Zen Buddhism: A History, vol. 2, pp. 370–374.

Yamada Mumon, Lectures on the Ten Oxherding Pictures, trad. Gishin Tokiwa (Quioto: Zen Cultural Institute, 2004), p. 82.

Waddell, Wild Ivy, pp. 18–19.

Ibid., p. 21.

Daigu Sochiku foi uma figura proeminente do início do período Edo, associado tanto a Daitoku-ji como a Myoshin-ji.

Traduzido em Waddell, Wild Ivy, p. 22.

Este episódio revela a renovada apreciação de Hakuin pela arte da caligrafia e, mais importante ainda, a relação que ele percebia que o trabalho de pincel Zen podia ter com a mente iluminada. Após este incidente, Hakuin regressou a casa e queimou a sua pequena coleção de caligrafia, incluindo exemplos do seu próprio trabalho. Descoroçoado porque estas obras não revelavam o espírito iluminado que observara na obra de Daigu, abandonou as suas próprias ambições artísticas e dedicou o seu tempo ao Zen.

INFLUÊNCIAS ZEN E BUDISTAS (1708–1742)

Hakuin continuou a sua prática de zazen diligentemente, meditando em "Mu", tradicionalmente o primeiro koan com o qual um monge começa a trabalhar. Na primavera de 1708, aos vinte e quatro anos de idade, Hakuin começou a ter experiências de iluminação. Mais tarde, descreveu o seu primeiro satori:

Noite e dia não dormi; esqueci-me tanto de comer como de descansar. De repente, uma grande dúvida manifestou-se diante de mim. Era como se eu estivesse congelado no meio de uma camada de gelo que se estendia por dezenas de milhares de

milhas. Uma pureza encheu o meu peito, e eu não conseguia avançar nem recuar. Para todos os efeitos, estava fora de mim e apenas o Mu permanecia. [...] Este estado durou vários dias. Então, por acaso, ouvi o som do sino do templo e fui subitamente transformado. Foi como se uma camada de gelo tivesse sido despedaçada. [...] Todas as minhas dúvidas anteriores desapareceram como se o gelo tivesse derretido. Em voz alta, gritei: "Maravilhoso, maravilhoso."

Uma das obras caligráficas posteriores mais invulgares de Hakuin é um único caráter "Mu". A palavra assenta diretamente no meio da composição, mas revela um poderoso sentido de expressão gestual e intensidade espiritual. A energia das pinceladas cruas de Hakuin corre tanto vertical como horizontalmente e é realçada pelos tons de tinta matizados e salpicos de tinta dentro dos traços. Neste único rolo de um só caráter, a essência do Zen é revelada com uma franqueza despretensiosa.

De acordo com os seus próprios relatos, a experiência inicial de satori de Hakuin fez com que ele se tornasse arrogante e excessivamente confiante na sua compreensão do Zen. "O meu orgulho elevou-se como uma montanha majestosa, a minha arrogância surgiu como a maré. Presunçosamente, pensei para comigo: 'Nos últimos duzentos ou trezentos anos, ninguém poderia ter alcançado uma abertura tão maravilhosa como esta.'"

Esta segurança infundada foi rapidamente desinflada quando Hakuin foi levado por um colega monge chamado Sokaku a visitar o sacerdote Shoju Etan (Shoju Rojin) (1642–1721) numa aldeia remota chamada Iiyama (no que é hoje Nagano). Quando Shoju questionou Hakuin sobre a sua compreensão do "Mu" de Chao-chou, Hakuin respondeu: "Não há forma de uma mão ou de um pé o agarrarem." Perante isto,

Shoju estendeu a mão e agarrou o nariz de Hakuin, dizendo: “Bem, que tal isto para um bom agarrar?” Hakuin foi humilhado.

Quando Hakuin acabou por alcançar uma nova abertura, Shoju bateu-lhe nas costas três vezes com o seu leque e disse: “Excelente. Excelente.” Mas também avisou Hakuin para não ficar “satisfeito com esta pequena conquista. Quanto mais avanças na iluminação, mais duramente deves esforçar-te. Quanto maior o entendimento que alcanças, mais esforço deves exercer. Não cesses de te esforçar até ao dia em que morreres.” Quando Hakuin finalmente se despediu do seu mestre, Shoju disse: “Quando saíres daqui, não relaxes os teus esforços nem por um curto intervalo de tempo. Esforça-te, e continua a esforçar-te em todos os momentos para estender o dom do Dharma para a libertação de todos os seres.” Assim, nesta fase precoce do seu próprio treino, dois dos principais temas de ensino de Hakuin já estavam estabelecidos: a importância do treino pós-iluminação e a importância de ajudar os outros na sua realização espiritual.

Hakuin permaneceu com Shoju durante oito meses, recebendo instrução dia e noite. A única preocupação de Shoju era produzir um grande herdeiro que continuasse os seus ensinamentos e soprasse nova vida no Zen. Ele acreditava firmemente que o Zen estivera em declínio desde a Dinastia Song e atingira o seu colapso total durante a Dinastia Ming (1368–1644). Apesar da sua transmissão para o Japão, encontrar o verdadeiro Zen era difícil. Shoju referia-se aos seus estudantes como impostores: “Pareceis monges Zen, mas não compreendeis o Zen. [...] Como sois vós realmente, afinal? Eu digo-vos. Grandes sacos de arroz, todos vestidos com mantos pretos.”

Shoju, profundamente preocupado com o futuro do Zen, instruiu Hakuin: “Quero que te dediques a produzir um ou dois monges verdadeiros. Não tenhas como objetivo um grande

número. Se o fizeres, será difícil treinar mesmo um único estudante excelente. Se conseguires cultivar um ou dois brotos verdadeiros, os ventos seculares do Zen começarão a soprar novamente." Os julgamentos e ideais de Shoju eram severos, e até Hakuin teve dificuldade em compreendê-los ao início. Ele escreveu:

Sempre que ouvia Shoju proferir julgamentos duros sobre outros professores de Zen, costumava pensar para comigo: "Porque é que o velho faz aquilo? Porque é que ele fica tão irritado com sacerdotes de templos respeitados, homens conhecidos em todo o país pela sua grande virtude?" Cheguei a perguntar-me se a razão não seria o facto de pertencerem a uma linha de ensinamento diferente. Depois de o deixar, no entanto, viajei de lés a lés pelo país. Visitei muitos professores diferentes, mas nem uma única vez durante esse tempo me cruzei com um autêntico mestre Zen — nem uma única pessoa que possuísse o verdadeiro e absoluto olho do Dharma. Fui então capaz de compreender quão longe o Zen de Shoju superava todos os outros.

Ao longo dos anos, Hakuin pintou numerosos retratos de importantes mestres Zen, incluindo o do seu professor Shoju Rojin. Num retrato que comemorava o trigésimo terceiro aniversário da morte de Shoju, Hakuin, então com setenta anos, acrescentou a seguinte inscrição:

Elevando uma única gota da fonte celestial, ele lança-a abaixo, Produzindo desgosto e dor bem no fundo das montanhas de Iiyama; Cansado de pensar em frases [koans] para os seus seguidores, Ele deixa de lhas dar, maniatando os seus inimigos.

Esta inscrição é paradoxal porque parece que Shoju Rojin está a causar sofrimento, quando na verdade está a ensinar o Zen. No retrato, Shoju é representado com as mãos cruzadas e

os olhos semicerrados em meditação. Em contraste com muitos dos outros retratos de mestres Zen feitos por Hakuin, este é bastante sereno.

Hakuin passou o inverno de 1708 em Shoin-ji e, depois, na primavera, começou a viajar por vários templos para ouvir palestras de Zen. Passou o inverno de 1709 em Houn-ji, em Suruga, ajudando Keirin Osho a instruir os estudantes. In 1710 deixou Houn-ji e regressou a Shoin-ji. Durante este período, continuou a aderir fielmente ao pedido de Shoju para que prosseguisse o seu treino e não se contentasse com uma pequena conquista. Como resultado, Hakuin experienciou várias outras iluminações.

No entanto, apesar do aprofundamento da compreensão que estas iluminações lhe trouxeram, elas também começaram a cobrar um preço físico. Ele contraiu o que é designado por "doença da meditação" (*zen-byo*), que se manifestava através de doze sintomas:

1. Queimação semelhante a fogo na cabeça
2. Lombo e pernas frios como o gelo
3. Olhos constantemente a lacrimar
4. Zumbido nos ouvidos
5. Aversão instintiva à luz solar
6. Tristeza irreprimível na escuridão ou na sombra
7. Pensar como um fardo intolerável
8. Maus sonhos recorrentes que esgotavam as forças
9. Emissão de sémen durante o sono
10. Inquietação e nervosismo durante as horas de vigília
11. Dificuldade em digerir alimentos
12. Calafrios de frio não aliviados por camadas de roupa

Hakuin deixou Shoin-ji e partiu para oeste em busca de alguém que pudesse curar a sua doença. Ele explicou no *Yasen kanna* (Conversas Noturnas num Barco), escrito em 1757:

Ao refletir sobre a minha vida quotidiana, essas duas condições de vida, a atividade e a não-atividade, tinham-se tornado inteiramente desarmónicas. As duas inclinações em mim em direção à finitude e à infinitude tinham-se tornado indistintas na minha mente. Não conseguia decidir-me entre fazer ou não fazer.

O SOM DE UMA SÓ MÃO

Sem o saber, Hakuin formulara o que se tornaria uma das questões centrais do seu ensinamento. Ao longo da sua jornada, falaram-lhe de um eremita chamado Hakuyu (1646–ca. 1710), que vivia nas colinas de Shirakawa, na parte oriental de Quioto, e que poderia ser de alguma ajuda. De acordo com os seus escritos de natureza autobiográfica, Hakuin encontrou Hakuyu e pediu a sua assistência, mas o velho respondeu humildemente que não era médico nem sábio e que não poderia ser de qualquer utilidade. Finalmente, sob insistência, Hakuyu examinou brevemente Hakuin e respondeu seriamente:

Ai de mim! A tua meditação tem sido demasiado desmedida e o teu ascetismo demasiado estrito. A oportunidade de cura perdeu-se. Estás gravemente doente. Esta tua doença da meditação será de facto difícil de curar. Mesmo que tentasses as três medidas curativas, a acupuntura, a moxabustão e os medicamentos, esperando ser curado por elas, e mesmo que os médicos mais famosos usassem todo o seu conhecimento médico, não verias quaisquer resultados admiráveis. [...] A menos que agora acumules a bondade do método de

introspeção, verás que, no final, nem sequer serás capaz de te manter de pé.

Hakuin pediu então a Hakuyu que lhe ensinasse os aspetos essenciais da meditação introspetiva, os quais viria a incorporar na sua prática. Hakuin levou o conselho de Hakuyu muito a sério, e escreveu mais tarde que, depois de deixar o velho eremita:

Regressei diretamente a Shoin-ji. Ali me dediquei à Meditação Introspetiva, praticando-a repetidamente por mim próprio. Em menos de três anos — sem recurso a medicamentos, acupuntura ou moxabustão — as doenças que me atormentavam há anos desapareceram por si mesmas. Mais do que isso, durante o mesmo período, experienciei a imensa alegria do grande satori seis ou sete vezes. [...] Alcancei também inúmeros pequenos satoris, que me faziam saltar de um lado para o outro, agitando as mãos no ar numa dança espontânea.

Após o seu regresso a Shoin-ji, Hakuin passou algum tempo concentrado na sua nova técnica de meditação, ao mesmo tempo que viajava para vários templos com outros monges. No inverno de 1711, recebeu a notícia de que Sokudo Fueki ficara gravemente doente, pelo que Hakuin partiu para cuidar dele em Daisho-ji, revelando mais uma vez a sua lealdade aos seus mestres. No verão de 1712, aos vinte e oito anos de idade, regressou a Shoin-ji. No outono desse ano, Sokudo faleceu e as suas cinzas foram trazidas para Shoin-ji.

Em 1713, por instigação de Egoku Domyo de Houn-ji, Hakuin partiu para viver sozinho no Monte Makinoo; no entanto, o seu plano teve de ser abandonado quando o abade do templo proprietário da montanha recusou o pedido de permanência de Hakuin. Hakuin passou os dois anos seguintes a viajar para Inryo-ji, na Província de Izumi, e depois para Hofuku-ji, em Mino. Em 1714 escreveu o *Nunotsuzumi* (Saco de Pano), o seu primeiro

livro, no qual relatava os perigos e infortúnios resultantes de comportamentos não filiais e malévolos.

No ano seguinte, aos trinta e um anos de idade, Hakuin procurou novamente um lugar isolado para meditação solitária. Desta vez, partiu para o Monte Kokei, em Owari. Na sua viagem, encontrou por acaso o templo Manshaku-ji, em Ota, que era na altura cuidado por um seu antigo conhecido, Chin Shuza. Quando os dois amigos se despediram na manhã seguinte, Chin sugeriu que poderia ter outro lugar para Hakuin se o Monte Kokei não fosse do seu agrado.

Hakuin viajou pelas montanhas e encontrou outro dos seus antigos colegas, agora sacerdote num pequeno templo. Os dois passaram vários dias juntos, familiarizando-se com as visões pessoais um do outro. Quando se decidiu que os dois tinham pouco em comum, Hakuin partiu e regressou ao Manshaku-ji. Neste ponto, o seu amigo Chin sugeriu que Hakuin experimentasse um santuário tranquilo chamado Iwataki, a norte do seu templo. Chin tomara providências para que uma pequena ermida fosse ali construída para Hakuin. Hakuin instalou-se na sua pequena cabana e iniciou uma rotina de meditação severa.

O meu corpo e a minha mente foram ambos inflamados por uma grande vaga de espírito e determinação. As minhas noites eram zazen. Os meus dias eram de recitação de sutras. Nunca esmorecia. Durante este período, experienciei pequenos satoris e grandes satoris em número além de qualquer contagem. Quantas vezes me levantei de um salto e dancei jubilosamente, esquecido de tudo o resto! [...] Quanto ao sentar, o sentar é algo que deve incluir acessos de riso extático — gargalhadas que nos fazem desabar no chão a agarrar a barriga. E quando nos erguemos com dificuldade após o primeiro espasmo passar, isso

deve enviar-nos de joelhos para a terra em ainda mais contorções de alegria.

Nesse ano, consolidou também o *Kanrin iho*, uma coleção de versos e frases célebres do Zen que Hakuin considerava essenciais no ensino do Zen. O manuscrito foi publicado por Torei em 1769.

Em 1716, a saúde do pai de Hakuin começou a declinar. Como resultado, um servo idoso foi enviado para trazer Hakuin de volta a Shoin-ji, o templo da família, que caíra num grande estado de abandono. Hakuin estava relutante em deixar a sua montanha solitária, mas sentiu-se, herdeiro dessa obrigação, compelido a seguir os desejos do seu pai, pelo que regressou com o velho criado. Foi, por isso, instalado como sacerdote residente do seu templo original e deitou mãos à obra para reabilitar as condições ruinosas de Shoin-ji.

Shoin-ji caíra num estado de ruína quase indescritível. As estrelas brilhavam através do telhado à noite. O chão estava constantemente saturado pela chuva e pelo orvalho. Era necessário que o mestre usasse uma capa de chuva de palha enquanto se deslocava pelo templo a cumprir os seus deveres. Precisava de sandálias dentro do salão principal quando ali se dirigia para realizar cerimónias. Os bens do templo tinham passado para as mãos de credores, o equipamento do templo fora todo penhorado. [...] “A única coisa que vale a pena notar por aqui”, dizia ele, “é o luar e o som do vento.”

Mas a determinação de Hakuin era inabalável. Torei escreveu mais tarde sobre os primeiros dez anos de Hakuin em Shoin-ji:

Aplicou-se de corpo e alma à sua prática. Suportou grandes privações sem nunca se desviar do seu modo de vida sóbrio e simples. Não aderia a qualquer horário fixo para o canto de

sutras ou outros rituais do templo. Quando a escuridão caía, subia para o interior de uma velha liteira abandonada e sentava-se sobre uma almofada que colocava no estrado de madeira. Um dos jovens rapazes que estudavam no templo vinha, envolvia o corpo do mestre num futon e amarrava-o firmemente nesta posição com cordas. Ali permanecia imóvel, como uma pintura de Bodhidharma, até ao dia seguinte, quando o rapaz o vinha desamarrar para que pudesse aliviar os intestinos e comer alguma coisa. A mesma rotina repetia-se todas as noites.

Hakuin passou partes do ano seguinte a viajar a partir de Shoin-ji para dar várias palestras de Zen, incluindo palestras sobre o *Zenmon hokun* (Preciosas Lições da Escola Zen) e o *Hason ron* (Quebrar Através da Forma) de Bodhidharma. Em 1717, compôs um poema:

Tanto os tempos bons como os difíceis passaram; Agora estou contente — Nunca mais procurarei Por outra montanha.

O poema sugere que Hakuin decidira renunciar às suas buscas solitárias nas montanhas e dedicar o seu tempo e energia à gestão de Shoin-ji e ao ensino. Apesar de uma nomeação honorária no seu mosteiro sede, Myoshin-ji, Hakuin permaneceu baseado em Shoin-ji pelo resto da sua vida.

No outono de 1720, o monge Gedatsu de Muryo-an foi para Shoin-ji e começou a estudar com Hakuin; foi o primeiro monge formalmente aceite por Hakuin como estudante. No inverno de 1721, um grupo de vinte monges viajantes chegou a Shoin-ji e solicitou permissão para permanecer no templo a estudar. Hakuin recusou os monges, mas estes simplesmente sentaram-se na berma do jardim e ali permaneceram até que Hakuin lhes permitiu entrar no templo. Por esta altura, Hakuin recebeu também a notícia da morte de Shoju Rojin.

Hakuin escreveria sobre a abordagem de Shoju ao ensino e à expansão do Zen no *Itsumadegusa*, que registava eventos nos anos finais de Shoju. Decidido a abandonar a sua meditação solitária, resolvera seguir o conselho de Shoju e dedicar as suas energias "a libertar os incontáveis seres sofredores do mundo, transmitindo o grande dom do Dharma. [...] Pouco a pouco, fui desenvolvendo métodos para transmitir o dom do Dharma. Ao início, tinha apenas dois ou três monges aqui comigo. Mais tarde, juntaram-se-lhes outros, atraindo-se mutuamente, até que eventualmente o seu número ultrapassou os cento e cinquenta. Nos anos recentes, temos habitualmente trezentos monges em residência no templo e arredores."

Hakuin estava neste ponto a começar a compreender o seu papel como professor de Zen e, embora nunca tenha adotado uma posição de relevo de tipo administrativo dentro do sistema de treino Zen, também não procurou uma vida de solidão espiritual. Isto reflete-se numa inscrição que escreveu numa pintura de Hotei, o deus da boa fortuna, que aponta alegremente para sinos de vento:

A menos que o som do sino de vento pare Não há razão para um sacerdote Viver em isolamento.

É curioso o nível de fama que Hakuin recebeu como professor de Zen, considerando o facto de que nunca se promoveu muito e passou a maior parte da sua vida num pequeno templo rural.

A pintura e a caligrafia foram um aspeto importante da vida de Hakuin desde o momento em que viu a caligrafia de Daigu, e ele usou-as como importantes ferramentas de ensino ao longo da segunda metade da sua vida. Embora raramente fizesse comentários sobre elas enquanto aspetos do ensino Zen ou como obras de arte, existem várias referências no *Nenpu* a

Hakuin a fazer caligrafia. A primeira ocorrência surge em 1729, quando Hakuin tinha quarenta e cinco anos.

O seu discípulo Gedatsu trouxe o leigo Furugori Kentsu a Hakuin e pediu ao mestre que desse a Kentsu un koan para lhe ensinar o Zen. Hakuin respondeu: “Para quê dar ou receber, afinal? Está tudo aqui debaixo do nariz dele. Não falta nada.” Gedatsu explicou que o seu amigo era apenas um principiante e implorou ao mestre que “usasse algumas das suas capacidades”. Perante isto, Hakuin pegou no pincel e escreveu a inscrição: “Qual é a natureza que vê, ouve, pensa e sabe?” Kentsu recebeu a caligrafia, fez uma vénia e partiu. Cerca de um ano mais tarde, Kentsu experienciou a iluminação. A partir desse momento, Kentsu tornou-se um membro regular de um grupo de prática laica que estudava sob a orientação de Hakuin.

Se examinarmos uma obra caligráfica de várias linhas deste período, datada dos seus 53 anos de idade, podemos ver a qualidade que caracteriza o trabalho de pincel de Hakuin nesta fase da sua vida. As pinceladas são longas, não particularmente moduladas, e revelam uma clara tendência vertical pontuada por acentos tensos e ângulos severos ocasionais. Esta obra declara que Matsutake Juei, esposa de Tsuchiya Ryoo da aldeia de Mitaka em Edo, serve como uma esposa zelosa e mãe compassiva, não muito diferente de Kannon. Hakuin continua explicando que lhe deu o koan sobre a “Palavra Final” e que ela trabalhou o seu caminho até ao koan das “Sete Libras de Linho” de Chao-chou.

No segundo ano de Genbun (1737), ela assistiu a um encontro de Dharma com o seu marido, realizado em Jozan-ji. No dia seguinte, Hakuin deu-lhe o nome de Dharma Shogaku; o seu marido também já recebera anteriormente um nome de Dharma. Nesta caligrafia, Hakuin inclui a frase: “Toda a gente está imbuída de uma natureza de Buda intrínseca. Quem não

possui uma mente redonda e perfeita?" Podemos também notar que no centro da inscrição (quinta linha, nono caráter) está o caráter *mu*, aqui criado simplesmente a partir de três traços verticais e de uma única linha horizontal que os cruza.

HAKUIN ENQUANTO MESTRE ZEN (1743–1763)

No outono de 1746, Hakuin visitou Horin-ji, em Kai, para dirigir um encontro. Durante esta visita, pintou uma imagem de Kannon com os Dezasseis Arhats (seres iluminados), a qual apresentou ao abade do templo, Sesshu Sobai. A pintura contém a inscrição:

Dezasseis arhats superiores, joias entre os homens, Uma cascata fria, com cem mil pés de comprimento. Quem diz que o meu voto de Bodhisattva para salvar todos os seres sencientes é tão profundo como o oceano? Tendo cortado todos os laços com este mundo poeirento, posso roubar um pouco de lazer.

Mesmo nesta imagem elaboradamente pintada de temática de grande escala e reverente, Hakuin revela o seu humor e ludicidade, tanto como pintor como mestre Zen. Dentro desta composição complexa, Hakuin integra de forma inovadora e lúdica a inscrição caligráfica na imagem, colocando-a num rolo que está a ser examinado por quatro modelos do Zen: os poetas Kanzan e Jittoku, o mestre Zen Bukan e o tigre de estimação de Bukan. Isto permite-lhe incluir o texto mantendo ao mesmo tempo um sentido de unidade estética e coesão no espaço que já é grande e composicionalmente preenchido. Como resultado, o texto não sobrecarrega o espaço nem retira serenidade espiritual às figuras.

Como mestre Zen, Hakuin também injetou uma ponta de humor ao sugerir na sua inscrição que a sempre compassiva Kannon pode, na verdade, tentar roubar um momento de paz e lazer longe dos deveres de ajudar os outros a alcançar a

salvação. Assim, Kannon aparece sonhadoramente perdida em pensamentos privados. Esta imagem é um exemplo do traço intrincado e refinado de que Hakuin era capaz, mas pelo qual não era sempre reconhecido. Este refinamento é facilmente percetível na grande variação de expressões faciais das numerosas figuras e criaturas.

A imagem de Kannon a relaxar também reflete as palavras do mestre Zen Yamada Mumon, que escreveu no seu comentário sobre as Dez Imagens do Pastoreio do Boi:

Certa vez, um estudante veio ter comigo e perguntou-me: "Qual é o propósito da vida?" Quando respondi: "Brincar", ele ficou desapontado. "Apenas brincar, é isso?", perguntou ele e foi-se embora. Mas, se ainda pensais que a vida tem de ter um propósito, então ainda não chegastes à última estação no fim da linha de comboio da vida. Quando chegais à última estação no fim da linha, brincais. No sutra de Kannon, está escrito: "Como brinca o Bodhisattva Kannon neste mundo Saha de sofrimento?" Quando Kannon vem salvar os seres sencientes neste mundo, o Bodhisattva está a "brincar". Quando se atinge a última estação no fim da linha, não há nada a procurar — tudo o que se faz é brincar.

Hakuin entrava agora na sua fase mais prolífica e importante como professor. Foi durante os seus sessenta anos que não só começou a fazer pinturas e caligrafias de forma mais séria, mas também aceitou e treinou alguns dos seus discípulos mais importantes, incluindo Torei Enji, que entrou para Shoin-ji durante o segundo mês de 1743, bem como Suiwo Genro (1717–1789). Hakuin também dava palestras extensivamente noutros templos e consubstanciava plenamente a sua reputação como um grande professor de Zen.

Todos estes aspetos estão, logicamente, interligados — a sua reputação como conferencista trazia-lhe os melhores estudantes, que por sua vez continuavam a espalhar a palavra da sua excelência como professor de Zen. Além disso, a sua reputação como conferencista e professor realçava a importância do seu papel dentro do mundo Zen, o que levava os seguidores e paroquianos leigos a solicitar exemplos da sua pintura e caligrafia.

Hakuin estava cada vez mais consciente do impacto que o Zen podia ter nos praticantes leigos e, como resultado, interessou-se por novas formas de transmitir os ensinamentos Zen tanto a monges como a seguidores leigos. Dado que Hakuin estudara com muitos mestres durante o seu próprio treino, estava familiarizado com os métodos de ensino de várias linhagens. Isto pode ter facilitado a sua organização sistemática do estudo dos koans, bem como encorajado a criação do seu próprio koan, o *sekishu no onjo* (O Som de Uma Só Mão).

Hakuin pintou várias imagens que revelam este ensinamento ao longo da sua carreira. Num exemplo algo precoce, representa Hotei de pé sobre o seu saco de pano, com os dedos dos pés curvados para se agarrarem à superfície do saco. Na mão esquerda segura o seu leque, enquanto mantém a mão direita erguida, com a palma virada para fora. A inscrição reza:

Hakojo, não importa o que digas, se não ouvires o som de uma só mão, é tudo lixo!

A caligrafia reflete o estilo lúcido e esguio pelo qual Hakuin era conhecido na sua casa dos sessenta anos, tal como as linhas simples e desimpedidas e a estrutura direta da figura, realçada apenas pela linha preta fluida do manto que cai dos seus ombros. Mais importante ainda, revela a capacidade de Hakuin, desde cedo, de expressar um dos seus ensinamentos mais

fundamentais de uma forma simples, direta, visualmente cativante e acessível.

Em 1751, aos sessenta e sete anos, Hakuin viajou até Shérin-ji, em Okayama, e Hofuku-ji, em Iyama (ambos na Província de Bizen), para proferir palestras. Na viagem de regresso a Shoin-ji, parou em Quioto e instalou-se na casa de Yotsugi Masayuki, um abastado mercador local.

Durante esta estadia, o artista **Ike Taiga** (1723–1776) procurou Hakuin para receber a sua instrução. Taiga era um dos mais proeminentes pintores *bunjinga* (pintura de literati ou intelectuais) da época e, na década de 1750, entrava num período de profunda investigação e descoberta intelectual, espiritual e artística. Dedicou um poema a Hakuin que refletia os seus comentários sobre o famoso koan do som de uma só mão:

Poema Dedicado a Hakuin

Como pode o ouvido escutar «o som de uma só mão»? — O ouvido pode ser obliterado, mas ainda assim a Mente permanecerá! Mas se a Mente fosse obliterada, então seria realmente difícil de alcançar! — Assim como reconheço a vossa bondade, mestre, mas não consigo alcançar a sua profundidade.

— Apresentado ao Honrado Velho Mestre Zen Hakuin, Solicitando a Sua Instrução.

Mais tarde, em 1758, Taiga executou a caligrafia para as capas e páginas de rosto do texto de Hakuin, *Keiso dokuzui* (Flores de Veneno num Silvado de Espinhos). O manuscrito fora transcrito pelo discípulo de Hakuin, Teisho (n. 1720), que se tornou um admirador da arte de Taiga. Em 1764, ao assumir o cargo de abade de Jisho-ji, em Oita, Teisho providenciou para que o templo adquirisse quarenta e seis pinturas e caligrafias de Taiga.

A CORTESÃ OHASHI-JO E AS MULHERES COMPASSIVAS

Durante a visita de Hakuin a Quioto, a cortesã **Ohashi-jo** também o procurou para receber instrução. De acordo com o *Nenpu* (biografia cronológica), ela era filha de um alto funcionário que enfrentara a ruína financeira. Incapaz de aceitar a miséria da família, Ohashi implorou aos pais que a vendessem para a prostituição. Perante os protestos destes, insistiu que desejava ajudar a situação familiar, acabando por ser vendida a um bordel de Quioto.

Durante o tempo em que trabalhou como cortesã, nunca conseguiu esquecer a sua vida passada. Um dia, um cliente, intrigado com as suas angústias, sugeriu que ela aprendesse a desapegar-se das ideias e práticas mundanas, permitindo que a sua natureza de Buda intrínseca emergisse. Ohashi seguiu o conselho. Em meados da década de 1740, uma série de violentas tempestades atingiu Quioto. Ohashi tentou moderar o seu medo fazendo zazen. Numa tempestade particularmente forte, um relâmpago atingiu o jardim junto ao seu quarto; Ohashi desmaiou e, ao acordar, percebeu que os seus sentidos se tinham transformado. Desejou então consultar um mestre Zen para confirmar a sua experiência de iluminação, mas o seu estatuto no bordel impedia-o.

Eventualmente, um homem com quem viria a casar resgatou o seu contrato de prostituição. Quando este faleceu, Ohashi casou-se com um leigo chamado Kurihara Isso, que estudava com Hakuin. Ohashi começou a acompanhar o marido nas visitas a Hakuin e, mais tarde, Isso permitiu que ela deixasse o casamento para receber a ordenação como monja.

Esta história demonstra a profunda compaixão e simpatia de Hakuin pelas mulheres vendidas à prostituição como forma de sustentar as famílias; ele comparava-as a **bodhisattvas** (seres

iluminados que permanecem na Terra) pelo seu altruísmo em ajudar os outros. Hakuin pintou muitas imagens de cortesãs compassivas, geralmente sob a forma da figura folclórica de **Otafuku**. Esta mulher bondosa surge habitualmente com o seu rosto largo e sorridente, ocupada na cozinha ou, num dos casos, a tratar hemorroidas a um cliente. Noutra imagem, Otafuku senta-se pacientemente enquanto cozinha espetadas de *dango* (bolinhos de arroz), segurando os seus longos pauzinhos de cozinha, com o cachimbo e a bolsa de tabaco colocados à sua frente. À esquerda, Hakuin escreveu:

As espetadas de dango estão prontas. À noite espero, mas ele não vem — Pobre homem, tem a garganta fechada.

Na inscrição de Hakuin, o caráter *kushi* (串, espetada) revela as suas origens pictográficas, assemelhando-se claramente aos bolinhos espetados de Otafuku. Esta inscrição tem sido interpretada como uma comparação entre o homem de garganta fechada e alguém de "mente estreita" — uma pessoa cuja mente ainda não se abriu aos ensinamentos do Buda. Este pobre homem, incapaz de desfrutar das pequenas iguarias preparadas com amor por Otafuku, é como aquele cuja mente não está pronta para as alegrias do Dharma.

CONTACTOS CULTURAIS E OS ACROBATAS COREANOS

As funções de Hakuin em Shoin-ji não o impediam de experienciar a vida vibrante do Japão do período Edo. Além de viajar extensivamente para dar palestras, mantinha um contacto vivo com numerosos seguidores leigos de todos os estratos sociais, desde camponeses a *daimyo* (senhores feudais). Apesar da sua localização rural, Shoin-ji situava-se perto da estrada Tokaido, a artéria mais importante do Japão, pelo que a agitação da cultura e sociedade nipónicas estava ao seu alcance.

Durante o período Edo, o governo coreano enviava embaixadas regulares ao xogunato Tokugawa. Estas delegações diplomáticas incluíam músicos, bailarinos e outros artistas, incluindo acrobatas. A comitiva viajava ao longo da Tokaido em direção a Edo (Tóquio), pelo que Hakuin estaria familiarizado com estes eventos festivos; chegou a abrir uma carta ao Lorde Nabeshima escrevendo: *«Deve ser um grande alívio ter concluído com sucesso a receção aos coreanos».*

Hakuin pintou pelo menos três obras representando as proezas dos cavaleiros acrobatas coreanos. Numa imagem de meados da década de 1740, três acrobatas e os seus cavalos executam truques ousados em sucessão: um cavaleiro equilibra-se de pé no dorso de dois cavalos; outro faz uma ponte sobre o seu cavalo; e o terceiro faz o pino. Os artistas, com as suas túnicas de cores vivas, parecem emergir de uma grande cabaça no canto inferior direito — uma possível alusão à ideia Zen de que as coisas mais extraordinárias podem surgir do que aparenta ser comum. No canto inferior esquerdo, Hakuin escreveu:

Coreanos com as suas selas estrangeiras — Galopando, galopando em uníssono. Dobrando, torcendo, saltando para cima e para baixo. Saltando para cima e para baixo.

A DÉCADA PROLÍFICA (1752–1759)

Na primavera de 1752, Hakuin concluiu uma série de palestras sobre a coleção de koans chineses *Hekiganroku* (O Registo da Rocha Azul) em Shoin-ji. O salão encheu-se de monges, monjas e leigos de ambos os sexos. No quarto mês do mesmo ano, Hakuin foi reconhecido como o fundador do templo Muryo-ji, nomeando rapidamente Torei para o apoiar como abade. No outono, durante uma visita a Kiichi-ji na Província de Izu, pintou o retrato de Yotsugi Masayuki mencionado anteriormente.

A década de 1750 foi um período prolífico para a escrita de Hakuin:

- **1753:** Concluiu *Yabukoji* (O Arbusto Perene), publicado em 1792, que consistia numa carta ao senhor do Castelo de Okayama sobre os méritos da prática do Zen, particularmente a meditação sobre o koan do som de uma só mão.

- **1754:** Celebrou o seu septuagésimo aniversário, recebendo versos congratulatórios dos seus discípulos. Compôs também o *Hebi-ichigo* (Morango-cobra), impresso em 1862, sob a forma de uma carta ao Lorde Nabeshima, expondo as virtudes dos governantes benevolentes e justos e o destino reservado aos que o não são.

- **1756:** Concluiu o seu *goroku* (registos de ditos), contendo sermões, palestras, poesia, cartas e comentários compilados pelos seus estudantes, impressos em 1758 sob o título *Keiso dokuzui*.

- **1757:** Surgiu a primeira versão publicada da sua obra mais famosa, o *Yasen kanna* (Conversas Noturnas num Barco), o relato detalhado do seu encontro com o eremita Hakuyu, que o ajudara a curar a doença da meditação através de técnicas introspetivas.

Em 1758, Hakuin foi convidado a palestrar em Ruriko-ji, na Província de Mino. À chegada, propôs uma série de palestras Zen (*teisho*) sobre o *Hekiganroku* em comemoração do centenário da morte de Gudo Toshoku (1577–1661); esta carta foi enviada a templos por todo o Japão. Como resultado, as palestras atraíram muitos sacerdotes e monges, incluindo Reigen Etai (1721–1785), que se tornaria outro dos seus seguidores mais importantes. Hakuin partilhou o assento de ensino com Torei.

Para assinalar a ocasião, Hakuin instou os sacerdotes seniores da linhagem de Gudo a facilitar a publicação dos registos Zen deste mestre. Perante a falta de entendimento inicial e sentindo desinteresse por parte dos outros monges, Hakuin, indignado, compôs o *Hokan isho* (O Brilho Persistente de Gudo), uma obra de 1308 linhas em versos de sete carateres que promovia as virtudes dos ensinamentos de Gudo e criticava a atitude dos professores de Zen contemporâneos.

A admiração de Hakuin por Gudo prendia-se com a sua própria linhagem: Shoju Rojin era herdeiro do Dharma de Shido Bunan, que por sua vez o era de Gudo. Aos 68 anos, Hakuin retratou Gudo como um monge idoso e enrugado, de cabeça rapada com restolho e olhos esbugalhados num olhar feroz, contrastando os detalhes do rosto com as pinceladas largas das vestes texturadas.

No inverno, regressou a Shoin-ji. Nas festividades do Ano Novo de 1759, um grupo de seguidores e sacerdotes que haviam estudado com ele angariou fundos e comprou um templo em ruínas chamado Ryutaku-ji, perto da estação de correios de Mishima, planeando reconstruí-lo e reconhecer Hakuin como fundador. Hakuin concordou e sugeriu que Torei fosse nomeado abade. Nesse mesmo ano, foi publicado em Quioto um livro xilográfico com reproduções de cinquenta e uma das suas pinturas, intitulado *Hakuin Osho shigasansho* (Coleção de Pinturas e Inscrições do Monge Hakuin), revelando a enorme influência e popularidade de massa que alcançara em vida.

ANOS FINAIS (1764–1768)

Em 1764, Hakuin pintou um dos seus múltiplos autorretratos, representando-se sentado em meditação dentro de um círculo, com a seguinte inscrição:

Dentro do Salão de Meditação Sou odiado por mil Budas; Na companhia de miríades de demónios Sou desprezado por miríades de demónios. Esmago os que praticam o falso Zen E aniquilo os monges cegos que não conseguem penetrar o Mu. Este velho rapado, decrépito e malévolo Adiciona mais uma camada de fealdade à fealdade.

Estas palavras poderosas e paradoxais contrastam com a imagem suave onde se senta serenamente, de olhos baixos e mãos unidas. O autorrevelado texto sugere que Hakuin alcançara uma compreensão plena de si mesmo e do seu papel.

Em 1765, começou a trabalhar no *Itsumadegusa*, a obra de cariz autobiográfico onde narra as suas experiências de juventude e o treino com Shoju Rojin. Aos 81 anos, pintou-se como um jovem acólito nos seus vinte anos, a meditar ao ar livre. Na juventude, Hakuin fora falsamente acusado de ser o pai do filho da filha de um mercador de óleo; ele assumira a responsabilidade pela criança até que o verdadeiro pai se manifestou mais tarde. Crê-se que a criança se tornou o monge Sorei, que entrou para o templo Ryusho-ji no ano em que esta pintura foi feita, tendo sido um presente de Hakuin para ele.

Aos 83 anos, pintou ramos de castanheiro com a inscrição humorística:

Quando as pessoas se juntam para fazer um haiku sobre Honrai mu ichi butsu [originalmente não há uma única coisa]: Ouriços de castanha, até os rostos risonhos esmagados.

E acrescentou: *«Nada mau para um homem de oitenta e três anos sem os seus óculos!»*

No inverno de 1767, palestrou em Ryutaku-ji perante mais de 250 monges. Fatigado, pediu novamente a Torei que partilhasse o assento de ensino. Nesse Ano Novo, ofereceu o seguinte verso:

Passeando livremente entre os picos mais altos do Pântano do Dragão, O meu velho rosto é invulgarmente duro e resistente nesta manhã de Ano Novo, Um monge ancião de oitenta e quatro anos, saúdo mais um ano; E devo tudo — tudo — à barreira do Som de Uma Só Mão.

Declarou em voz alta: *«Este ano cumpro oitenta e quatro anos. Estou grato a Torei por fazer deste o mais maravilhoso Ano Novo».* Torei ofereceu-lhe bolos de arroz de Ano Novo; Hakuin deu algumas trincas e deixou o resto para os estudantes.

O ESTILO TARDIO E O ÚLTIMO SOPRO

Mesmo com a saúde em declínio, o seu pincel permanecia poderoso. No final da vida, escreveu a frase de Ta-hui Tsung-kao: *«A contemplação no meio da atividade é cem milhões de vezes melhor do que a contemplação na quietude»*, que se tornara um dos seus pilares teóricos. Escreveu o caráter *chu* (中, no meio ou entre) de forma dramática no centro, arrastando o traço vertical ao longo de todo o papel.

Este estilo caligráfico tardio caracterizava-se por traços pesados, largos, com pouca modulação mas com tons de tinta vivos e texturados, visível na enorme caligrafia horizontal que reza: *«Chi Fuku Zen»* (Lugar de Bom Zen), onde os três grandes carateres quase se tocam, criando uma estabilidade quase arquitetónica.

No final da sessão de treino de inverno de 1767, Hakuin adoeceu. O médico declarou que o mestre gostava demasiado de doces e que precisava de purgar o açúcar do organismo. Após um breve tratamento, melhorou e regressou a Shoin-ji no sétimo

mês de 1768, continuando as suas palestras nos arredores. No décimo primeiro mês, o seu estado enfraqueceu visivelmente. No décimo segundo mês, ocorreu uma tempestade invulgar. O médico examinou-o e disse que a saúde do mestre não apresentava nada fora do comum, ao que Hakuin respondeu: *«Como pode alguém ser considerado médico se não consegue ver que o paciente viverá apenas mais três dias?»*

No décimo dia, Hakuin solicitou a presença de Suiwo e confiou-lhe os seus assuntos pós-morte. Na manhã seguinte, enquanto dormia pacificamente, soltou um único gemido alto e faleceu. O funeral realizou-se no dia 15, mas uma tempestade violenta adiou a cremação para o dia seguinte. Segundo o *Nenpu*, entre as cinzas foram encontradas muitas relíquias (*sarira*), incluindo pequenas pedras com a cor de joias azuis preciosas, consideradas os frutos da sua sabedoria. Foram divididas e depositadas nos seus três templos: Shoin-ji, Muryo-ji e Ryutaku-ji.

CONCLUSÃO E LEGADO ARTÍSTICO

Embora os relatos autobiográficos de Hakuin incluam embelezamentos destinados a transmitir ensinamentos (hagiográficos), eles revelam como ele se percebia e ao seu papel. Ele próprio era modesto em relação aos seus livros, comentando com humor que a sua escrita era rude, o seu pincel parecia um "rabisco de galinha vulgar" cheio de erros e que qualquer homem sábio deitaria os seus vinte livros ao chão com desdém.

Do ponto de vista da história da arte, a ausência de referências técnicas ao ato de pintar ou caligrafar nos seus escritos autobiográficos sublinha a sua identidade: ele era, primeiro e acima de tudo, um mestre Zen. A sua arte não era um fim em si mesma ou uma carreira estética, mas sim uma

extensão direta e viva das suas ferramentas pedagógicas para guiar os outros à iluminação. Durante os seus anos de maturidade, Hakuin criou vários milhares de pinturas e caligrafias que, a par da sua volumosa obra escrita, o consagraram como o mestre Zen mais influente dos últimos quinhentos anos.

Embora tenha inventado muitos temas novos para a sua pintura e caligrafia, Hakuin não negligenciou os temas tradicionais do Budismo, a começar pelo Buda histórico, Shakyamuni. Numa pintura que o coloca num contexto mais amplo, Hakuin — ver página oposta: Renshobo num Cavalo, página 75 — criou a sua própria combinação de dois temas interpenetráveis que tinham sido populares no período Muromachi anterior (1392–1568): os "Três Provadores" e a "Unidade dos Três Credos".[1] Ambos são unificações do Confucionismo, do Taoísmo e do Budismo — o primeiro mostra um erudito-poeta, um taoísta e um monge budista a provar vinho juntos, apenas para descobrir que este se tinha transformado em vinagre; o segundo consiste num encontro entre Confúcio, Lao-tzu e Shakyamuni. Hakuin combinou-os numa única imagem onde os fundadores dos três credos se reúnem em redor do pote de vinho (imagem 2.1).

A inscrição de Hakuin consiste em quatro linhas de quatro caracteres chineses cada:

> Três credos, um credo —
> Um credo, três credos —
> Afinal, no que dão eles?
> No alcance da virtude suprema.

Que Hakuin pintasse este tema é apropriado, visto que ele era certamente ecuménico nas suas próprias crenças. Num dos seus escritos biográficos, relembrou que

"quatro ou cinco anos após rapar a cabeça, ainda andava à deriva, sem fazer ideia do que fazer com a minha vida... qual dos caminhos — o Budismo, o Confucionismo ou o Taoísmo — deveria seguir."[2]

Também escreveu:

"O verdadeiro lugar a que os sábios de todas as três religiões chegaram é, em grande medida, o mesmo. Embora o grau de eficácia se baseie na profundidade e na qualidade da perseverança na prática, o conteúdo do primeiro passo é o mesmo. Os confucionistas chamam a este lugar o Bem Último, o Meio Não Desenvolvido. Os taoístas chamam-lhe o Vazio ou a Natureza."[3]

Neste rolo, a figura à esquerda é Lao-tzu (o velho), o antigo sábio semimítico do Taoísmo, aqui vestindo um manto simples e acariciando a sua longa barba branca. Dado que o Taoísmo exerceu uma forte influência no Zen, não surpreende que Hakuin recorresse frequentemente a imagens e textos taoístas. Por exemplo, seguindo a ênfase taoísta em nutrir a vida ao mesmo tempo que se considera o panorama social mais amplo, escreveu que "a arte de nutrir a vida pode ser comparada às técnicas de governar um país."[4] Isto sugere a maravilhosa máxima de Lao-tzu de que se deve "governar os grandes países como se frita um peixe pequeno."[5]

À direita está Confúcio, cujas doutrinas éticas Hakuin também admirava (ver capítulo 4). Confúcio acreditava no "exame das coisas", por isso aqui é retratado a provar o vinho com um dedo enquanto segura o pote com a outra mão. Vestido de forma um pouco mais elaborada do que Lao-tzu, também

parece um pouco mais jovem, sugerindo talvez que as doutrinas taoístas eram mais antigas.

De pé, no centro, atrás do pote, está Shakyamuni, maior em tamanho do que os outros e revelando vários dos seus sinais específicos, chamados laksana, incluindo lóbulos das orelhas longos, um pequeno círculo de pelo no meio da testa, caracóis em forma de "concha de caracol" no cabelo e a protuberância no topo da cabeça que representa a consciência expandida. Shakyamuni olha para o jarro de vinho com um esboço de sorriso, e a unidade das três figuras torna-se clara à medida que se sobrepõem numa única forma triangular.

A julgar pelo estilo da pincelada e da caligrafia, esta é uma obra relativamente precoce de Hakuin e inclui o uso de cores claras, que são mais comuns nesta fase da sua pintura do que na sua última década de vida. A disposição das figuras é simétrica, mas a caligrafia no canto superior direito adiciona um elemento assimétrico que impede a composição total de ser estática. Apesar das expressões variadas nos três rostos, o elemento que mais capta a atenção é o grande pote, como se Hakuin quisesse que os seus observadores partilhassem da mesma experiência que os fundadores dos três credos. Estará o pote cheio de vinho ou de vinagre — ou dependerá isso de quem o está a provar?

Hakuin também pintou Shakyamuni sozinho várias vezes, por vezes sentado em meditação, mas mais frequentemente a descer das montanhas nevadas após seis anos de ascetismo extremo (imagem 2.2). Percebendo que a negação de todos os aspetos da vida não é a resposta para a sua busca religiosa, ele desce para meditar sob a árvore bodhi, onde encontrará a iluminação. Na sua constatação de que os desejos e os anseios

humanos são as causas do sofrimento, ele encontra o seu "caminho do meio" entre o hedonismo e a renúncia total.

"Shakyamuni a Descer das Montanhas" tem sido um tema notável das pinturas Zen desde, pelo menos, o século X na China e o século XIII no Japão.[6] Nestes rolos, ele é retratado não como uma divindade luminosa, mas sim como um ser humano que procurou o seu próprio esclarecimento através de muitas dificuldades. Este tema permaneceu significativo nas considerações Zen sobre o ser desprovido de individualidade. Por exemplo, Shido Bunan, o mestre do mestre de Hakuin, escreveu num dos seus doka (poemas budistas ao estilo waka em japonês):

> Mata, mata, mata o teu corpo,
> E quando ele tiver perecido totalmente,
> Não serás nada senão o próprio vazio —
> E então poderás ensinar os outros.

Com o mesmo espírito, Shido inscreveu numa pintura tradicional de "Shakyamuni a Descer das Montanhas" o seguinte poema:

> "Buda" é o nome atribuído àquilo que permanece vivo
> Depois de o corpo ter morrido por completo.[7]

Como, então, visiona Hakuin a Shakyamuni? Nas suas pinturas, ele costuma seguir a iconografia tradicional até certo ponto, embora enfatize certas características específicas. Em algumas representações, foca a atenção na aparência quase faminta do Buda, a quem Hakuin descreveu noutro local como estando "tão emaciado que parecia uma telha amarrada com uma corda e os seus ossos colavam-se à pele."[8] Hakuin também

repete, por vezes, os icónicos caracóis em forma de concha de caracol do cabelo de Shakyamuni na sua barba, costelas, ombros e pés, estendendo um padrão que remonta a algumas das primeiras imagens budistas de Gandhara, mil e quinhentos anos antes.

Em todos os retratos de Shakyamuni feitos por Hakuin, contudo, a precisão das pinceladas em concha de caracol contrasta fortemente com as linhas cinzentas, largas e fluidas do manto; nesta pintura pode ver-se os contornos originais de Hakuin que mostram Shakyamuni a usar uma kesa (veste sacerdotal remendada) em vez de um manto liso. Embora o seu olhar se volte para o interior, sendo até melancólico, ele é projetado para a frente pela aguada cinzenta atrás de si, uma técnica que permite que o branco contrastante do papel pareça especialmente brilhante.

Embora Shakyamuni presumivelmente ainda não esteja totalmente desperto neste momento da sua vida, ele é agraciado com uma fúlgida aura, sugerindo talvez a natureza intemporal da iluminação do Buda. A este respeito, Hakuin escreveu: “A totalidade do tempo não está separada do momento imediato. O primeiro momento continua desde antes do nascimento, o momento único em que os mortais comuns se tornam Budas.”[10]

Ao lado da figura, Hakuin inscreveu um dístico em chinês sobre a natureza, que consiste em catorze caracteres numa caligrafia cursiva pequena, mas vigorosa:

Nuvens frias aprisionam a neve, pesada no pôr do sol;
A lua da montanha brilha nas ameixeiras, puras são as cores da noite.[11]

O que significa isto no contexto de Shakyamuni? A neve pode certamente referir-se às montanhas, mas e o luar nas ameixeiras — poderá isto significar o satori (despertar espiritual)? Se investigarmos o uso posterior que Hakuin faz deste dístico, que é provavelmente uma composição própria, podemos ver como ele foi capaz de expandir os seus significados. Por exemplo, Jonathan Chaves traduz dois exemplos extensos deste dístico no Kaian kokugo de Hakuin (Comentários do País de Sonho de Huai-an). O título refere-se ao conto da dinastia T'ang sobre um homem que adormeceu sob uma aveleira — ao acordar, percebeu que toda a sua vida ali tinha sido um sonho.

O Grande Caminho é vasto e solitário, sem qualquer falha em lado nenhum.

Como se pode alcançar o Corpo Dourado à meia-noite?

Nuvens frias aprisionam a neve, pesada no pôr do sol;

A lua da montanha brilha nas ameixeiras, puras são as cores da noite.

— No Precioso Salão da Luz Universal, nunca nos separamos do Caminho.

O Grande Caminho é vasto e solitário, sem qualquer falha em lado nenhum.

O que é que o velho caquético de cabelos grisalhos pode esperar alcançar?

Nuvens frias aprisionam a neve, pesada no pôr do sol;

A lua da montanha brilha nas ameixeiras, puras são as cores da noite.

— Se assim é, gostaria de perguntar a todos vós: Em que sentido se pode alcançar o Caminho? Não se deve forçar os bichos-da-seda vivos a produzir fios. É algo semelhante à rocha-matriz que encerra o jade; não se perceberia [ao olhar para o exterior] que o jade é, de facto, impecável. Ou é como as

montanhas baixas que não se dão conta da solidão abrupta de um pico solitário. Se compreenderem isto, então não esperem nenhuma "recompensa de benevolência"; permitam apenas que o velho perceba isso [por si mesmo]. Mas se não deixarem o velho intuí-lo, isso equivale a ser incapaz de o compreender.

Podemos ver o "caquético" ou o "velho" como Shakyamuni na sua jornada solitária, ou como o próprio Hakuin, ou talvez como qualquer um de nós. Este dístico inscrito, que une o frio do inverno e os primeiros sinais da primavera, está agora incluído nos compêndios de "frases de remate" do Zen, que são usadas para demonstrar a compreensão de um koan (enigma meditativo).

No seu livro pioneiro sobre a arte de Hakuin em 1964, Takeuchi Naoji escreveu que o tema de Shakyamuni a descer das montanhas também indica a convicção de Hakuin de que os monges Zen devem regressar ao mundo com compaixão após o seu treino. A este respeito, ele cita o comentário de Hakuin a Suid de que este não deveria viver apenas nas montanhas (ver capítulo 7).[12]

Embora o Buda histórico apareça como um ser humano contemplativo e por vezes emaciado nas pinturas de Hakuin, nos seus escritos Shakyamuni pode ser representado de forma bastante diferente, dependendo do público potencial. Por exemplo, num sermão público de 1764, Hakuin comparou-o ao proprietário de uma loja:

"Desde os dias da sua juventude, [Shakyamuni] ganhou o gosto de correr o mundo, tal como se fosse um mercador. ... ao fim de trinta anos, conseguiu abrir a sua própria loja. ... Aqui ele tinha um esplêndido stock de mercadorias para venda. ...

Shakyamuni apontou diretamente para o íntimo do homem e disse que dentro do próprio coração se encontra a verdadeira natureza búdica. ... Este bem é a verdade principal que tem sido transmitida sucessivamente de uma geração de discípulos para a seguinte. Abram os olhos e vejam. O que é Shakyamuni? E o que somos nós? ... Um mortal comum pode tornar-se um Buda!”[13]

Em contrapartida, ao dar uma série de palestras aos seus alunos de Zen, Hakuin iniciou uma breve história do Zen com metáforas musicais, começando com uma descrição da vida e dos ensinamentos de Shakyamuni:

“Quando [ele] se recolheu nos recessos das Montanhas Nevadas, há muito tempo, para iniciar o seu primeiro retiro, trazia secretamente nos braços um alaúde antigo e sem cordas. Dedilhou-o com cega devoção durante mais de seis anos até que, uma manhã, viu um raio de luz brilhar vindo de uma estrela funesta,[14] e ficou assombrado, fora de si. ... A partir daquele momento, descobriu que bastava mover um dedo para que surgissem sons que operavam sucessões de eventos maravilhosos, iluminando seres humanos de todas as espécies. ... O seu reportório atingiu um total de cinco mil e quarenta rolos de música maravilhosamente urdida.”[15]

Um dos eventos lendários mais famosos na vida de Shakyamuni foi a pregação do Sutra do Lótus no Pico do Abutre. Constituindo um vasto compêndio de sermões, parábolas, cenas dramáticas e revelações em poesia e prosa, o Sutra do Lótus foi na verdade compilado no século I d.C., cerca de quinhentos anos após a morte de Shakyamuni, e apresenta vários temas que se tornaram extremamente significativos no Budismo da Ásia Oriental. O primeiro entre estes é a importância dos bodhisattvas como seres iluminados que permanecem na terra

para ajudar todas as criaturas sencientes. O segundo é o Buda como um ser eterno que transcende o tempo e o espaço, e não apenas como uma figura histórica. O terceiro é a aceitação de muitos caminhos budistas como "meios hábeis", conduzindo a um ensinamento final que vai além das palavras. Estes meios hábeis incluem a criação de arte:

> Se houver pessoas que, por amor ao Buda,
> moldem e ergam imagens....
> Se usarem pigmentos para pintar imagens do Buda,
> dotando-as das características de um mérito centuplicado,
> quer as façam elas mesmas ou peçam a outros que as façam,
> então todas alcançaram o caminho do Buda.
> Mesmo que rapazes pequenos, a brincar,
> usem um pedaço de relva ou de madeira, ou um pincel,
> ou talvez uma unha
> para desenhar uma imagem do Buda,
> tais pessoas, a pouco e pouco,
> acumularão mérito
> e ficarão plenamente dotadas de uma mente de grande compaixão;
> todas elas alcançaram o caminho do Buda.[16]

Embora Hakuin tenha escrito mais tarde que não tinha apreciado plenamente o Sutra do Lótus na sua juventude, nos seus anos de maturidade este tornou-se um texto fundamental para ele. O seu interesse residia tanto nas suas doutrinas ricas e multifacetadas, como na forma como conseguia chegar a pessoas de todas as condições sociais. Por exemplo, Hakuin pintava ocasionalmente temas apenas através dos seus atributos ou de outras pistas visuais, e em vários casos incorporou os ensinamentos intemporais de Shakyamuni no Pico do Abutre

dentro de uma paisagem que retrata especificamente a costa de Numazu, uma aldeia de pescadores perto do templo de Hakuin em Hara (imagem 2.3).

Visualmente, a cena é dominada pela forma escura e dramática de um abutre ou águia curvado dentro da montanha mais alta, que recebeu o nome do Pico do Abutre de Shakyamuni.[17] Cinco cabanas na praia e três barcos de pesca nas águas correntes parecem minúsculos perante esta imagem, e no entanto há uma sensação de serenidade na sua existência comum e pacífica.

Se olhares para cima, o Monte Washizu [Montanha do Abutre];
Se olhares para baixo, barcos de pesca ao longo da costa de Shigeshishi.

Embora Hakuin tenha inscrito aqui o nome do Monte Washizu, que se ergue sobre a praia em Numazu, este é também claramente o Pico do Abutre de Shakyamuni. A rica variedade de tons de tinta, desde as pinceladas escuras nas montanhas até às linhas suaves e aguadas de cinzento entre e abaixo delas, realça o poder da natureza a harmonizar-se com a vida quotidiana da humanidade. Hakuin torna aqui os ensinamentos intemporais do Buda imediatos para o mundo em que as pessoas vivem as suas vidas correntes, como se dissesse "tudo depende de como olhas e do que vês, aqui mesmo e agora mesmo."

BODHISATTVAS

Ajudar os outros, em vez de simplesmente encontrar a sua própria iluminação, era crucial para Hakuin; por isso, pintava por vezes os bodhisattvas como as personificações da compaixão.

São descritos no Sutra de Vimalakirti como heróis espirituais que, sem precisarem que lhes peçam, se tornam os benfeitores espirituais de todos os seres vivos, aperfeiçoados na atenção plena, na inteligência, na compreensão, na meditação e na eloquência. Hábeis em conhecer as capacidades espirituais de todos os seres sencientes, eles compreendem a derradeira incompreensibilidade de todas as coisas, penetram no profundo princípio da relatividade e destroem os hábitos mentais instintivos que conduzem a todas as convicções sobre a finitude e a infinitude.[18]

O próprio Hakuin escreveu num poema que acompanha os seus comentários sobre o Sutra do Coração:

Bodhisattva. Pessoa Iluminada! Grande Ser!
Em chinês, "Ser Senciente de Grande Coração".
Ele entra nos Três Caminhos, toma sobre si o nosso sofrimento;
Sem que lho peçam, avança alegremente por todos os reinos;
Jurando nunca aceitar os frutos escassos da verdade parcial,
Ele procura uma iluminação superior enquanto trabalha para salvar os outros.[19]

Hakuin insiste que uma experiência de iluminação não basta, mas que os budistas Zen devem continuar a sua prática e levá-la para o mundo exterior com grande compaixão por todos os seres sencientes. "Todos os Budas e Bodhisattvas foram outrora mortais comuns como nós. Alcançaram a iluminação e realizaram todas as virtudes perfeitamente, e agora estão livres para ajudar todos os seres sencientes a atravessar para a outra margem."[20]

MANJUSRI

Nas pinturas e esculturas, Shakyamuni é frequentemente mostrado acompanhado pelos bodhisattvas Samantabhadra (em japonês: Fugen) e Manjusri (em japonês: Monju). Uma das imagens mais cuidadas e belamente executadas por Hakuin retrata Manjusri sentado sobre um leão, que representa o poder de superar todos os obstáculos (imagem 2.4). Manjusri representa a sabedoria, pelo que os estudantes lhe rezam por ajuda nos exames, e ele é muitas vezes a imagem principal nas salas de meditação Zen.

É por vezes retratado com uma espada flamejante que corta a ignorância; de igual modo, o monge que patrulha a sala de meditação carrega um bastão plano (keisaku), que é considerado a espada da divindade. Hakuin retrata aqui Manjusri a segurar o Sutra da Prajnaparamita (Sabedoria) na sua mão direita, enquanto a flor de lótus na sua mão esquerda, representando a iluminação completa, sustenta um vajra esotérico, que simboliza a energia e o poder espiritual sob a forma de um relâmpago.

O retrato de Manjusri feito por Hakuin mostra-o como uma divindade bela e jovem — o seu nome pode significar "jovem auspicioso" —, um pouco ao estilo do artista Zen anterior, Mincho (1352–1431). Os olhos de Manjusri olham suavemente para baixo, o seu cabelo flúi suavemente pelas costas e os seus mantos são pintados com linhas suaves e elegantes. Em contraste, o leão abaixo dele é retratado com traços mais largos, rudes e escuros, com os olhos a espreitar para cima numa pose ligeiramente cómica.

A aguada cinzenta no fundo ajuda a trazer a figura para a frente, em direção ao observador, e permite também que a aura

não pintada atrás da cabeça de Manjusri brilhe como uma lua gigante.[21] Hakuin teve um cuidado especial com esta imagem excecionalmente elaborada, mas também avisou os seus estudantes de Zen de que Manjusri "não pode ser localizado pelo tipo errado de equanimidade em que não há iluminação, não há ilusão, não há santidade e não há nirvana."[22] Por outras palavras, ele tem de ser compreendido através da experiência viva na prática do Zen.

Hakuin quase sempre inscrevia as suas próprias pinturas, mas aqui foi adicionado um comentário pelo seu aluno Tairei Shokan (1724–1807), que descreve o seu mestre como "o velho réprobo sob a árvore sala que entra na pintura, liderando os Sete Budas". Os "Sete Budas" são Shakyamuni e os seis budas que o antecederam; Manjusri é por vezes considerado como tendo sido o mestre deles. Por outras palavras, Tairei vê o próprio Hakuin como Manjusri.

VIMALAKIRTI

Uma das histórias mais célebres sobre Manjusri é o seu encontro com o leigo budista Vimalakirti. Isto é descrito detalhadamente no Sutra de Vimalakirti: ao princípio, muitos bodhisattvas e discípulos do Buda recusam-se a visitar Vimalakirti porque foram previamente intimidados pela sua grande compreensão e eloquência. Finalmente, "o príncipe herdeiro da sabedoria", Manjusri, aceita ir, acompanhado por monges e divindades, e envolvem Vimalakirti numa discussão sobre as verdades budistas.

O cerne do sutra surge quando os bodhisattvas, um a um, tentam descrever a entrada na não-dualidade como o momento em que o "eu" e a "ausência de individualidade" são

transcendidos; da mesma forma, a matéria e o vazio, o olho e a forma, os elementos e o espaço, a felicidade e a miséria, o bem e o mal, e outros opostos aparentes. Por fim, Manjusri diz-lhes que falaram bem, mas que as suas próprias explicações são dualistas e, portanto, ensinar, dizer e expressar o vazio é que constitui a entrada na não-dualidade. De seguida, pede a Vimalakirti que elucide o ensinamento do princípio da não-dualidade, e Vimalakirti mantém-se em silêncio. “Excelente, excelente”, exclama Manjusri.

Embora este evento tenha sido por vezes considerado um debate, é mais bem descrito como um encontro no qual Vimalakirti brilha como o mestre mais profundo, que não precisa de palavras. Contudo, embora os mestres Zen admirem este silêncio, não se apegam a ele, como sugere esta frase de remate Zen:

> Vimalakirti recusa-se a abrir a boca,
> Mas num ramo canta uma cigarra.[23]

[1] Sobre a combinação dos temas dos Três Provadores e da Unidade dos Três Credos.

[2] Citação extraída dos escritos biográficos de Hakuin sobre a sua indecisão inicial entre Budismo, Confucionismo e Taoísmo.

[3] Reflexão de Hakuin sobre a convergência final entre os sábios das três religiões.

[4] Paralelo estabelecido por Hakuin entre a arte de nutrir a vida e a arte de governação.

[5] Referência à célebre máxima de Lao-tzu sobre a governação de grandes nações.

[6] Contexto histórico da pintura de temática Zen sobre a descida de Shakyamuni das montanhas na China e no Japão.

[7] Poema de Shido Bunan sobre o significado da palavra "Buda" e a morte do corpo.

[8] Descrição física detalhada e emaciada de Shakyamuni por Hakuin.

[10] Excerto de Hakuin sobre a conceção do tempo imediato e a transformação de mortais em Budas.

[11] Dístico poético de catorze caracteres sobre a natureza inscrito no rolo.

[12] Análise de Takeuchi Naoji (1964) ligando a descida da montanha ao dever de compaixão e retorno ao mundo sugerido a Suid.

[13] Metáfora comercial usada por Hakuin no seu sermão público de 1764.

[14] Alusão à experiência de despertar de Shakyamuni ao avistar a estrela da manhã.

[15] Uso de metáforas musicais (o alaúde sem cordas) na cronologia Zen dada por Hakuin aos seus alunos.

[16] Passagens rimadas do Sutra do Lótus justificando a expressão artística e os desenhos infantis como caminhos para alcançar a via do Buda.

[17] Explicação visual sobre a fusão geográfica do Monte Washizu em Numazu com o Pico do Abutre histórico.

[18] Atributos e virtudes dos bodhisattvas conforme definidos no Sutra de Vimalakirti.

[19] Poema de Hakuin que acompanha o seu comentário ao Sutra do Coração.

[20] Instrução de Hakuin sobre a necessidade de estender a iluminação ao salvamento dos restantes seres sencientes.

[21] Detalhes técnicos da pintura de Manjusri (linhas suaves, contraste com o leão e efeito de halo lunar).

[22] Aviso de Hakuin aos estudantes contra uma equanimidade passiva e sem prática real.

[23] Frase de remate Zen tradicional que ilustra a atitude face ao silêncio de Vimalakirti.

Outra frase de remate oferece uma comparação interessante:

Manjusri empunha no alto a espada que tira a vida às pessoas Vimalakirti desembainha a espada que dá vida às pessoas.[24]

A ideia de que um leigo pudesse interagir com sucesso com um *bodhisattva* foi importante na difusão do Budismo na Ásia Oriental. Foi também significativa para Hakuin porque ele fez muito para encorajar os leigos de todos os quadrantes. Por exemplo, escreveu que, se as pessoas querem alcançar o Nirvana,

"antes de mais, tenham o cuidado de tranquilizar as vossas mentes, disciplinar os vossos corações e examinar-vos a vós mesmos... Nesta matéria não há diferença entre homem e mulher, monge e leigo, pobre e rico, pessoas bem ou malparecidas."[25]

Escreveu ainda:

"Não será o Buda o caminhante independente inerentemente completo em cada um, que escuta atualmente este ensinamento? Foi isso que Manjusri quis dizer ao afirmar que o Buda existe no presente."[26]

Hakuin cita ocasionalmente o Sutra de Vimalakirti nos seus escritos,[27] e Vimalakirti aparece várias vezes na sua arte. Nos seus retratos, Hakuin visiona o leigo de forma bastante diferente de Manjusri; em vez de uma divindade bela, ele é mostrado como um homem velho com uma barba longa e fluida (imagem 2.5). Com uma aparência um pouco semelhante às pinturas de Daruma (Bodhidharma) feitas por Hakuin (ver capítulo 3), ele tem um manto fluido, um nariz largo e ligeiramente curvado, pestanas compridas, lóbulos das orelhas prolongados e os olhos arregalados e fixos de um "estrangeiro". Enquanto olha para nós a partir de um perfil a três quartos, Vimalakirti está confortavelmente sentado, apoiando um cotovelo por dentro do manto no braço ornamentado da cadeira budista.

Como em muitas das pinturas de Hakuin, existe um contraste eficaz entre uma pincelada mais detalhada, esguia e refinada e traços mais rudimentares e largos que, no entanto, continuam a ser fluentes e descritivos. Neste caso, as linhas do seu manto mostram variações de tons de tinta, larguras e humidade/secura, criando uma sensação de vivacidade pulsante. É como se Vimalakirti estivesse imóvel e o seu manto estivesse a fluir. Esta pode parecer uma descrição fantasiosa, mas Hakuin comentou uma vez na sua biografia (*Hera Selvagem*) que,

"durante todo o caminho para casa, parecia que eu não me movia de todo, mas sim que estava parado na estrada sozinho, e as pessoas, casas e árvores que ladeavam o caminho estavam todas em movimento."[28]

A inscrição de Hakuin é uma quadra de linhas de sete caracteres em chinês. Para adicionar um segundo ritmo ao poema, as colunas reais da caligrafia (lendo, neste caso, a partir do canto superior esquerdo) contêm 5-5-5-5-5-3 caracteres, de modo que uma linha do poema nunca termina no fundo de uma linha de caligrafia até ao fim, e mesmo esta coluna parece

concluir no ar. Um contraponto adicional é conferido pela variedade de grafias, desde a regular à cursiva, e pelas ocasionais diagonais longas, mais evidentes no quarto carácter da quinta coluna. Curiosamente, o carácter inferior de cada coluna é ligeiramente achatado, mesmo existindo muito espaço abaixo dele, como se Hakuin estivesse determinado a manter algum espaço entre a figura e a inscrição.

O poema em si refere-se ao ensinamento do Dharma no momento mais importante do sutra:

Quando o Príncipe Monju falou com Vimalakirti em nome da multidão, Todos escutaram atentamente sobre o Portal da Não-Dualidade. No momento em que o belo Príncipe do Dharma Pediu a Vimalakirti, perante as multidões, que investigasse as palavras, Cada um de nós seguiu a sua explicação por completo — O que pode igualar esta entrada única no Dharma?[29]

Visto que é ao silêncio de Vimalakirti que Hakuin se refere, esta quadra torna o paradoxo da explicação silenciosa ainda mais forte.

KANNON

Um dos temas de pintura favoritos de Hakuin era o mais popular de todos os *bodhisattvas*, Kannon. À medida que os séculos avançavam, vários aspetos diferentes desta divindade foram celebrados e, particularmente na China, Kannon transformou-se de figura masculina em feminina. Tal como a necessidade humana de uma divindade feminina compassiva trouxe uma adoração crescente à Virgem Maria na Europa medieval, a mesma necessidade magnificou a importância de Kannon na Ásia Oriental.

Cada forma principal do Budismo Mahayana (Grande Veículo) imagina Kannon de maneira diferente. Nas tradições esotéricas, a divindade pode ser representada com treze cabeças

e mil braços, enquanto nas seitas da Terra Pura, Kannon é frequentemente mostrada a segurar um trono de lótus no qual transporta a alma de um crente moribundo para o Paraíso Ocidental do Buda Amida. No Zen, contudo, Kannon é habitualmente retratada a meditar sozinha numa costa rochosa, conhecida como "Kannon de Manto Branco" ou "Kannon da Lua na Água".[30]

Hakuin retratou Kannon sob vários disfarces, geralmente seguindo a iconografia tradicional. Numa pintura mais antiga, ele retrata uma das múltiplas formas de Kannon, uma ideia que foi elaborada no Sutra do Lótus, o qual conta como Kannon, "assumindo uma variedade de formas diferentes, percorre as terras salvando os seres vivos."[31] As trinta e três formas primitivas de Kannon correspondiam às necessidades dos crentes, embora em séculos posteriores tenham mudado um pouco nas representações artísticas para se adequarem ao culto popular. Uma destas últimas formas é a "Kannon do Cachalote" ou "Kannon da Ameijoa" vista nesta pintura, na qual o corpo do *bodhisattva* emerge de uma ameijoa gigante (imagem 2.6). Pode haver aqui alguma influência de uma história da China que conta como o imperador Wen-tsung da dinastia T'ang gostava tanto de ameijoas que os funcionários iam à procura dos exemplares mais saborosos. No ano 831, uma ameijoa não pôde ser aberta à força, pelo que o imperador mandou cantar orações e queimar incenso até que a ameijoa finalmente se abriu e a figura de Kannon apareceu; ele ordenou então que fossem colocadas imagens do *bodhisattva* em templos por toda a China.[32]

No rolo de Hakuin, Kannon segura tanto uma tigela como o ramo de salgueiro, que pode ser uma oferenda para afastar desastres e uma varinha usada para curar as doenças humanas.[33] Em círculo ao redor da parte inferior da pintura encontram-se várias figuras, incluindo (lendo no sentido contrário ao dos

ponteiros do relógio a partir da esquerda) o rei dragão com um dragão sobre as costas e o carácter para “longa vida” na sua coroa, a deusa Benten com um pente elegante no cabelo, crianças a rir, uma mulher a oferecer um peixe com uma tartaruga no cabelo, um duende de nariz comprido, várias figuras com criaturas marinhas na cabeça, a cortesã amigável e simples Otafuku, um vigarista que se transforma numa serpente marinha, um homem a sorrir, um casal de idosos com o seu filho e, finalmente, um velho piedoso, estes últimos todos com camarões da sorte. Estas figuras podem ser consideradas uma paródia gentil dos “Dezasseis Arhats”, vistos numa pintura de Kannon anteriormente notada por Hakuin (figura 1.4). Representam também imagens familiares para as pessoas das aldeias de pescadores perto do templo de Hakuin, recebendo todas a compaixão da divindade. Como Hakuin dizia aos seus paroquianos:

Kannon significa as ideias de visão e audição, combinando os caracteres para “ver” e “som”. Kannon é quem percebe e ouve os sons ou preces de todos os seres sencientes. Tudo isto pode ser resumido no nosso ensinamento Zen sobre o som de uma só mão. Se compreenderem esse significado, então estão verdadeiramente despertos, e se estão verdadeiramente despertos, o mundo inteiro é Kannon.[34]

Era significativo para Hakuin que o nome Kannon apresentasse o elemento da sinestesia, a mistura de sentidos que os mestres Zen por vezes defendem para ir além das conceções usuais e das dualidades.

A inscrição de Hakuin na pintura é simples e direta:

Aquele que consegue atravessar no corpo de uma ameijoa
Revela como o corpo da ameijoa também explica o Dharma.[35]

“Atravessar” é um conceito budista importante, mas ao utilizar o humor folclórico e ao adicionar cores claras, Hakuin está claramente a divertir-se como pintor e a convidar os seus observadores a divertirem-se também — como se quisesse dizer que a religião não precisa de ser sufocantemente séria.

Outra pintura de Kannon, também realizada na casa dos sessenta anos de Hakuin, mostra o *bodhisattva* em meditação com o ramo de salgueiro agora apoiado num vaso (imagem 2.7). Desapareceram as outras figuras, a ameijoa, as grandes elaborações do toucado e até o halo. Em vez disso, Hakuin foca a atenção na divindade adicionando uma aguada cinzenta ao redor da figura, enquanto reforça a pincelada nos contornos da saliência rochosa e adiciona pequenas ondas na parte inferior. Agora, em vez de outras figuras e do uso de cores, vemos um elemento significativo de espaço vazio. O sentido de meditação dentro do vazio é fortemente expresso, e a inscrição está escrita com força em duas colunas paralelas de caligrafia padrão fácil de ler, diretamente acima da cabeça de Kannon:

Olhando com olhos compassivos todos os seres sencientes E acumulando boa fortuna como um oceano sem limites.

Este dístico é uma ligeira variação das penúltimas duas linhas de um longo poema perto do fim do Sutra de Kannon, que por si só constitui o capítulo 25 do Sutra do Lótus.

Agraciada agora com uma moldura ornamentada de estilo budista — *ver nota de montagem técnica* —, uma terceira versão do mesmo tema de Kannon é muito mais pequena, talvez destinada a ser pendurada num altar doméstico ou levada em viagem. Embora esta seja também uma obra relativamente precoce, é típico de Hakuin que cada versão do mesmo tema seja diferente. Esta pintura muito pessoal apresenta um uso intrigante da cor, bem como uma sensação de luz translúcida

que é conseguida, em parte, pela adição de aguadas cinzentas ao redor da figura de Kannon, do vaso com um ramo de salgueiro e da flor de lótus branca. O sentimento mais etéreo aqui é também criado por aquilo que é deixado de fora — os traços interiores nas rochas, que são frequentemente adicionados a cenas de paisagem para dar uma sensação de textura, foram omitidos, deixando os contornos rochosos cinzentos simples a descoberto.

Iconograficamente, Kannon medita agora acima de um lago de lótus com três folhas coloridas abertas, bem como uma flor branca e duas flores cor-de-rosa radiantes. Cada uma delas tem um tamanho e um estágio de desenvolvimento diferentes: o pequeno botão cor-de-rosa, a flor branca pura e a flor cor-de-rosa a abrir-se para uma cápsula. A professora Seo sugere que estas poderiam representar as três etapas da vida Zen: o trabalho em direção ao *kensho* (vislumbre da própria natureza), a pureza da iluminação e, em seguida, o treino do *satori* após a iluminação e a difusão do Dharma.

Hakuin também pintou as folhas que formam o tapete onde Kannon se senta com tons de cor-de-rosa e verde — ele usa a cor neste rolo apenas para as flores e folhas, enquanto o *bodhisattva*, tal como a flor de lótus pura, é branco com contornos cinzentos. Outra caraterística especial desta pintura são as camadas de nuvens encaracoladas ao redor do grande halo, vivificando o espaço como se o próprio halo fosse uma enorme flor de lótus a flutuar no céu. Kannon, cujo toucado apresenta uma flor de lótus, olha pacificamente para baixo, para o lago de lótus, talvez reflexo e representação da própria divindade. Como Hakuin escreveu:

“Os seres iluminados de faculdades superiores sentam-se e reclinam-se sempre no meio da variedade de diferentes situações em ação; vedes tudo diante dos vossos olhos como o

vosso próprio rosto limpo, original e verdadeiro, tal como se estivésseis a olhar para o vosso rosto num espelho."

A inscrição, cinco pequenos caracteres em caligrafia cursiva, lê-se literalmente: "Nenhuma terra não manifesta." Também provém do capítulo de Kannon do Sutra do Lótus (conhecido como o Sutra de Kannon), como uma linha do poema muito mais longo que seria conhecido dos contemporâneos de Hakuin, aqui num excerto:

Dotado de poderes transcendentes, E praticando amplamente a sabedoria dos meios intelectuais, Através do mundo nas dez direções, Não há terra [na qual Kannon] não se manifeste.[36]

Dentro da universalidade da divindade, esta manifestação particular de meditação sobre uma saliência rochosa é uma das mais simples e, no entanto, mais ressonantes, exemplificando o espírito Zen de manter uma visão iluminada dentro do mundo da natureza.

Hakuin também celebrou Kannon (também conhecida como Kanzeon) na caligrafia. Um dos seus textos mais vezes pincelados é "Concentra-te Sempre no Bodhisattva Kanzeon", com o carácter inicial *tsune* (sempre) enfatizado ao estender o seu traço vertical final por quase todo o comprimento do rolo (imagem 2.9). O português não pode reproduzir o mesmo efeito, mas isso poderia ser sugerido escrevendo "SEEEEMPRE Concentra-te no Bodhisattva Kanzeon".

Este texto funciona igualmente bem tanto para os crentes em formas de Budismo direcionadas para o exterior, caso em que a concentração toma a forma de uma prece a uma divindade, como para os seguidores do Zen, que concentram a sua meditação dentro de si mesmos. Nas palavras de Hakuin:

“Quer vos senteis em meditação, reciteis os sutras, entoeis o *dharani* [frase ritual sagrada] ou chameis pelo nome do Buda, se dedicardes todos os vossos esforços ao que estais a fazer e alcançardes o absoluto, ireis arrombar a caverna escura da ignorância... e alcançareis a compreensão da Grande Matéria. O conteúdo das práticas pode variar, mas que diferença há no objetivo alcançado?”

O poder amplo e confiante da caligrafia marca esta como uma das obras tardias de Hakuin. A composição é vivificada pela ligeira diagonal da longa vertical e pela colocação dos outros caracteres, um abaixo dela e os outros no lado esquerdo, deixando o lado direito vazio para os dois selos de encerramento. Neste rolo, ao utilizar tinta antiga e papel não absorvente, Hakuin foi capaz de criar tons de tinta variados para que possamos ver como o seu pincel se moveu, onde se sobrepôs e onde viajou mais rápida ou mais lentamente. Com efeito, podemos reproduzir internamente o processo de criação da obra, partilhando a própria experiência de Hakuin, e é por isso que os “traços de pincel” dos reverenciados mestres Zen são tão altamente considerados no Japão. Ao visualizar um rolo deste tipo, temos o próprio Hakuin diante de nós, não em estase, mas na ressonância do seu próprio sopro de vida.

Embora estivesse profundamente empenhado com os seus seguidores Zen, Hakuin também criou obras para crentes de outras seitas, incluindo o Budismo da Terra Pura. Por exemplo, escrevia frequentemente o mantra “Namu Amida Butsu” (Salve o Buda Amida). Os devotos acreditavam que, se cantassem esta frase com perfeita sinceridade, aquando da sua morte renasceriam no Paraíso Ocidental de Amida. Esta forma de Budismo “direcionada para o exterior” é bastante diferente da prática “direcionada para o interior” do Zen, mas Hakuin

acreditava que todos os caminhos do Budismo eram admiráveis se encorajassem a fé e a compaixão entre as pessoas.

Um exemplo do período tardio de "Namu Amida Butsu" encontra-se entre as obras de caligrafia mais poderosas de Hakuin. A pincelada é ampla e eloquente e, sem quaisquer espaços entre os seis caracteres, pode ser difícil saber onde termina um e começa o seguinte. O segundo carácter, *mu*, é particularmente arquitetónico aqui, enfatizado pelas suas três horizontais intersectadas por quatro verticais, com quatro pontos na parte inferior. Embora a tinta seja escura, existem variações de tom, mostrando-nos onde Hakuin moveu o pincel mais rapidamente ou fez uma pausa, e a colagem irregular do papel também permitiu o aparecimento de manchas mais claras em algumas das pinceladas.

A natureza maciça e confiante desta caligrafia torna claro que Hakuin não era indiferente à criação de uma obra sobre um tema da Terra Pura; contudo, ele era inflexível no facto de que cada forma de Budismo deveria ser mantida distinta. Mais especificamente, Hakuin disse aos seus seguidores Zen que estavam a estudar o *koan* "Mu":

"Mesmo que não consigais ver a vossa natureza claramente, pelo poder de invocar o nome ireis, sem falta, renascer no Paraíso. Mas se o que estais realmente a tentar fazer é realizar habilmente ambas as coisas ao mesmo tempo, então abandonai de imediato a prática de invocar o nome do Buda e assumi em pureza o *koan* 'Mu'."[37]

Os leitores das obras de Hakuin podem achar confuso que ele por vezes pareça elogiar o Budismo da Terra Pura e outras vezes o critique. A razão para esta última atitude é que os ensinamentos das duas seitas se tinham misturado gradualmente na China e na Coreia e, quando um grupo de

monges chineses imigrou para o Japão em meados do século XVII e formou a seita Obaku, trouxe consigo esta forma sincrética de Budismo. Isto perturbou bastante Hakuin e, em 1753, escreveu:

"Há cem anos, o estilo verdadeiro mudou e os seguidores do Zen adotaram um ensinamento deplorável. Aqueles que combinam a Terra Pura com o Zen são [tão comuns] como o cânhamo e o milho... A deterioração do Budismo no Japão não deve continuar por muito tempo. Não me digam que a combinação do Zen e da Terra Pura é como colocar asas num tigre. Isto está tudo errado... Se o Zen for combinado com a Terra Pura, o Zen não poderá durar muito tempo e será certamente destruído. Como lamento pelo Zen!"[38]

Hakuin acreditava firmemente que misturar os dois caminhos era um grande erro para os alunos de Zen, especialmente se seguissem a prática da Terra Pura de cantar o mantra a Amida. Por um lado, ensinava que "aqueles que pensam que o *koan* 'Mu' e a recitação do nome do Buda são duas coisas diferentes pertencem à classe dos heréticos malignos."[39] Por outro lado, para os que estudavam Zen, escreveu que combinar os dois caminhos era um ensinamento deplorável, "como misturar leite e água num único recipiente."[40]

Os muitos livros, sermões e outros ensinamentos de Hakuin tornam claro que ele insistia que os seus alunos de Zen seguissem o caminho da meditação, do estudo dos *koan*, do "vislumbre da própria natureza", da prática após a iluminação e da atividade compassiva no mundo. Ao mesmo tempo, para as pessoas comuns que alcançava com as suas palestras públicas, poemas, pinturas e caligrafia, ele não poderia ter sido mais encorajador para com todo o tipo de crenças. Isto ia além da criação de imagens de divindades budistas; ele chegou a pintar uma figura bem conhecida da história japonesa para mostrar o seu respeito pela tradição da Terra Pura. Tratava-se de Kumagai

Jiro Naozane (Renshobo), um guerreiro nas devastadoras batalhas do século XII entre os clãs Taira e Minamoto, imortalizado no *Conto dos Heike* (imagem 2.11).

O guerreiro Minamoto, Kumagai, cavalgava perto da costa após a bem-sucedida batalha de Ichi no tani quando viu um capitão inimigo a tentar chegar a um dos navios dos Taira. Envolveu-o em combate, derrubou-o ao chão e arrancou-lhe o capacete para o decapitar. Vendo que o inimigo que tinha derrotado era Atsumori, um jovem de apenas dezasseis ou dezassete anos, Kumagai pensou no seu próprio filho, mas antes que pudesse poupar o jovem, viu um grupo de outros guerreiros Minamoto a aproximar-se. Percebendo que se não levasse a cabo a execução, outro o faria, Kumagai cortou a cabeça do jovem. Com lágrimas nos olhos, Kumagai lamentou então: "Que vida é tão difícil como a de um guerreiro! Só porque nasci numa família de samurais devo agora sofrer esta desgraça — como é deplorável ter de cometer tais crueldades!"

A partir deste momento, Kumagai voltou-se para a vida religiosa, tornando-se eventualmente um monge da seita da Terra Pura, e a sua história tornou-se célebre no mito e na literatura do Japão. Numa famosa peça de teatro Noh de Zeami, intitulada *Atsumori*, Kumagai é perdoado pelo fantasma do jovem, que recita que eles irão, "no fim, renascer, juntos, na mesma flor de lótus."[41]

A pintura de Hakuin inclui a sua extensa inscrição, primeiro em chinês e depois em japonês, que conta como Kumagai estava determinado a virar-se apenas na direção do Paraíso Ocidental do Buda Amida.

Chamado originalmente Kumagai Jiro, Depois de se tornar monge autodenominou-se Renshobo. Ao visitar Kamakura,

montava ao contrário no seu cavalo Para poder estar sempre voltado para o Oeste.

No momento de se tornar monge, compôs um verso: Decidi que, estando voltado para o Oeste, nunca olharia para trás.

Recentemente alguém inverteu isto: Até os demónios gritariam rudemente “vira-te” se, estando voltado para o Oeste, ele alguma vez olhasse para trás.

O “alguém”, neste caso, era certamente o próprio Hakuin, adicionando um humor suave ao voto de Kumagai.

A pintura em si é bastante elaborada, com a figura do guerreiro-monge projetada para a frente por uma aguada leve atrás dele. O cavalo de Kumagai é representado dramaticamente em tinta escura, contrastando com a crina, a sela, as botas e a manta que vibram em tons padronizados de cinzento. Embora o guerreiro-monge esteja pintado em tamanho grande, o cavalo não parece estar em esforço; carecendo da atenção ativa do seu cavaleiro, curvou a cabeça para baixo em busca de um petisco saboroso ao longo do caminho. Este toque extra de humor não retira o respeito que Hakuin demonstra por Kumagai, cujo rosto em perfil está impregnado de contemplação.

Visto que pintou este tema várias vezes, é claro que Hakuin não tinha problemas em criar uma obra destas para um crente da Terra Pura, talvez alguém de uma família de guerreiros. No entanto, Hakuin acreditava que o caminho Zen, embora sendo o mais difícil, era também o mais direto e abrangente. Ver a própria natureza búdica era crucial, porque “fora da vossa própria mente não há Terra Pura; fora da vossa natureza não há Buda.” Mais especificamente, escreveu: “Não há Terra Pura que exista separada do Zen; não há mente ou Buda separado do Zen.”

BUDISMO ESOTÉRICO E FUDO

Hakuin também encorajou os leigos que acreditavam nas seitas esotéricas do Budismo, por exemplo, avisando os seus paroquianos para não pensarem que os seus ensinamentos são piores ou inferiores. As complexas e elaboradas seitas Shingon e Tendai tinham atingido o auge da sua influência no Japão durante os séculos IX e X, dominados pela corte, mas continuavam a manter uma posição importante na vida religiosa japonesa. A sua ênfase em disciplinas religiosas complexas, tais como visualizar e meditar sequencialmente sobre as muitas secções de uma *mandala*, era bastante diferente do foco interior do Zen, mas o objetivo da iluminação era o mesmo.

Ao lidar com práticas tão diferentes, Hakuin encontrou formas de relacionar as divindades de uma tradição budista com outra, a fim de mostrar a sua unidade essencial. Por exemplo, equiparou o Buda histórico Shakyamuni a Vairochana, o Buda Cósmico das seitas esotéricas que também era conhecido no Japão como Dainichi, o Grande Buda do Sol.

Hakuin escrevia ocasionalmente um mantra caligráfico sobre Fudo, um dos "cinco reis guardiões" que é por vezes considerado uma manifestação feroz de Dainichi (imagem 2.12). O texto reza "Taisho Fudo Myo-o", significando literalmente "Grande Sábio Rei Brilhante Imóvel", uma tradução do sânscrito "Acala-vidyaraja". O nome Fudo é composto por caracteres que significam "não se mover", e ele é um obstáculo implacável para quem tente prejudicar o Budismo. Em imagens pintadas e esculpidas, Fudo é tradicionalmente mostrado como uma divindade assustadora, com um rosto Carrancudo e presas, segurando uma espada e uma corda em frente a uma aura flamejante. Embora sob este disfarce Fudo seja primariamente uma divindade das seitas esotéricas, com a sua profusão de seres sobrenaturais, ele tornou-se gradualmente popular entre os budistas japoneses de todas as denominações. Por exemplo,

podia ser visto num contexto Zen, como Hakuin descreveu num dos seus sermões:

"Olhai para a imagem de Fudo, que está tanto na moda hoje em dia. A sua imagem é feita para que seja uma manifestação a todos os homens dos cinco deveres da vida. A corda que pende do seu braço esquerdo simboliza a amarração das ilusões dos seres sencientes, a fim de que estas ilusões não operem. A espada que ele segura na sua mão direita mostra que ele corta todas as ideias ilusórias dos seres sencientes. A chama que se ergue atrás dele é o símbolo da queima das ilusões... O aspeto do seu corpo é o de uma divindade feroz cujo olho direito olha para o céu e cujo olho esquerdo olha para a terra. Ele está de pé como um guerreiro inspirador de temor reverente. Tudo isto é uma alegoria que diz aos homens que não devem perder-se nos sentidos do mundo ilusório e transitório."[42]

Hakuin também pode ter tido um interesse pessoal na imagética de Fudo; o rosto feroz do guardião pode lembrar-nos a descrição paradoxal que Hakuin faz do seguidor que um mestre Zen tem a responsabilidade de treinar:

"Sem o menor sentimento humano, ele produz um pascácio insuperavelmente mau, estúpido e cego, seja uma pessoa ou apenas metade de uma pessoa, com dentes afiados como as árvores de espadas do inferno e uma boca escancarada como uma bandeja de sangue. Assim compensará ele a sua profunda obrigação para com os Budas e os Patriarcas."[43]

[24] Aprofundamento sobre a espada de Manjusri e a de Vimalakirti como metáforas de morte espiritual e renascimento.

[25] Instrução de Hakuin sobre a igualdade absoluta de todos os praticantes leigos perante o Nirvana.

[26] Exposição doutrinária de Hakuin acerca da presença imanente do Buda.

[27] Evidências textuais do uso do Sutra de Vimalakirti na obra escrita de Hakuin.

[28] Excerto da biografia Wild Ivy (Hera Selvagem) sobre a ilusão percetiva de movimento experienciada por Hakuin.

[29] Tradução analítica da quadra caligrafada sobre o diálogo de Monju com Vimalakirti acerca da não-dualidade.

[30] Tipologias iconográficas de Kannon na tradição pictórica do Zen.

[31] Citação do Sutra do Lótus referente à capacidade de metamorfose de Kannon.

[33] Significado ritual do ramo de salgueiro e da tigela como atributos curativos e apotropaicos.

[34] Excertos do sermão de Hakuin sobre a interpretação etimológica e metafísica do nome Kannon através do som de uma só mão.

[35] Comentário humorístico inscrito por Hakuin na pintura da ameijoa.

[36] Excerto do capítulo de Kannon no Sutra do Lótus sobre a ubiquidade da manifestação divina.

[37] Diretrizes monásticas de Hakuin distinguindo a pureza do koan Mu face à recitação da Terra Pura para os estudantes de Zen.

[38] Tradução do manifesto crítico de Hakuin (1753) contra a influência sincrética da seita Obaku trazida pelos monges chineses.

[39] Nuance teológica onde Hakuin condena a separação conceptual radical das duas vias no plano absoluto.

[40] Metáfora hídrica de Hakuin para ilustrar o erro da mistura de práticas para os discípulos em treino Zen.

[41] Contexto literário do Conto dos Heike e do drama Noh Atsumori de Zeami sobre a conversão religiosa de Kumagai.

[42] Exegese alegórica das armas e da fisionomia de Fudo Myo-o num sermão de Hakuin.

[43] Declaração paradoxal de Hakuin sobre a severidade necessária na formação de um herdeiro espiritual do Dharma.

Esta caligrafia de Fudo, realizada nos anos finais de Hakuin, possui um poder majestoso. À semelhança do rolo anterior de "Namu Amida Butsu", os seis caracteres estão escritos em caligrafia padrão com formas simples e em bloco, mas há agora um pouco mais de espaço entre eles, permitindo que cada carácter permaneça distinto. Embora as pinceladas largas de Hakuin deixem muito pouco espaço dentro dos caracteres, estas pequenas áreas "negativas" são importantes para o efeito total ao mostrarem subtis variações de tamanho por si mesmas. Além disso, ao utilizar tinta antiga (em vez de tinta fresca) sobre papel tratado que absorvia muito lentamente, Hakuin deixou que as suas pinceladas secassem de forma desigual. Isto confere ao rolo uma textura rica de gradações tonais; em alguns pontos, a tinta também salpicou ou pingou.

Na sua simplicidade, quase parece que estes caracteres poderiam ter sido escritos por uma criança, não fosse a sua habilidade discreta. Cada carácter pode ser estudado individualmente: primeiro como é composto, com traços que se tocam ou se cruzam, e depois como se relaciona com os caracteres acima e abaixo dele. Embora o primeiro carácter, "grande", seja o mais audaz e o mais escuro na tinta, ao segundo carácter é dado tanto espaço que quase se podem ler sete unidades visuais no total, em vez de seis. Esta palavra, "sábio", é composta por um "ouvido" no canto superior esquerdo, uma "boca" no canto superior direito e um "rei" abaixo, sugerindo alguém a quem um rei fala e escuta. A seguir vêm os dois caracteres para "Fudo" (não se mover), e depois "brilhante", composto por um sol à esquerda e uma lua à direita. No fundo do rolo vem "rei" e, embora as seis palavras pareçam estreitar-se

à medida que descem, este glifo de conclusão forma uma base horizontal tripla sobre a qual todas se podem apoiar.

Uma obra paralela que parece única dentro da arte de Hakuin é o nome de Fudo escrito em *bonji*, uma forma de sânscrito considerada na Ásia Oriental como tendo um profundo significado religioso, visto que evoca o Budismo primitivo na Índia. Aqui, o nome da divindade está escrito nas sílabas-semente "hammaṃ" com o tipo de pincel plano (em vez de redondo e pontiagudo) que é frequentemente utilizado na representação do sânscrito (também chamado de escrita Siddham). Os pincéis planos podem ser feitos de pelos de animais, ou até de pedaços de madeira, e permitem o tipo de traços de largura uniforme que se torcem em linhas muito finas que se podem ver nesta obra. O que torna a caligrafia de Hakuin única, contudo, é o seu movimento relaxado e individualizado do pincel plano, criando tons variados de tinta cinzenta, mais pesados onde começou a caligrafia perto do canto superior esquerdo e tornando-se mais claros à medida que a caligrafia continuava para baixo.

Este uso de *bonji* tem aparecido quase exclusivamente em seitas esotéricas, embora a verdadeira natureza do sânscrito, uma língua com um alfabeto em vez de caracteres-palavra como no sino-japonês, fosse compreendida apenas por uma pequena minoria de monges budistas. O facto de Hakuin ter criado esta versão do nome Fudo mostra não só o seu respeito por outras formas de Budismo, mas provavelmente também o seu prazer em experimentar outra forma de caligrafia para o uso de um crente budista. Podemos notar, contudo, que o semicírculo no meio aqui se curva numa direção horária onde normalmente teria um movimento anti-horário, outro exemplo da criatividade de Hakuin em vez da estrita adesão à fórmula.

SHINTO

Para lá das diferentes seitas e imagens budistas, Hakuin também criou obras para seguidores do Shinto, que reverenciam uma multidão de divindades na natureza. Escreveu uma série de histórias sobre as relações entre o Budismo e o Shinto no seu *Tsuji dangi* (Um Sermão à Beira do Caminho) de 1762, notando que o Budismo e o Shinto são "como as duas asas de um pássaro que lhe permitem voar". Mais especificamente, comparou o Shinto às práticas Zen mais fundamentais:

O zazen é o fundamento de todos os caminhos espirituais. Na tradição Shinto, o nosso corpo é considerado a condensação do céu e da terra, enquanto o céu e da terra são considerados o nosso grande e vasto corpo. Sete gerações de divindades celestiais e oito milhões de outras divindades estão todas consagradas no nosso vasto corpo. Se quereis servir estas divindades consagradas, deveis observar o ditado da tradição Shinto: "A menos que governeis a cabeça do espírito, não podeis servir as divindades." Governar a cabeça do espírito não é outra coisa senão o samadhi [concentração, atenção focada] do Zen.

Como parte da sua abordagem ecuménica, Hakuin escrevia frequentemente mantras caligráficos para divindades Shinto. Um tema relativamente comum para tais obras é "Akibayama Dai Gongen" (Grande Avatar do Monte Akiba), por vezes emparelhado com "Kompira Dai Gongen" (Grande Avatar do Monte Kompira). No seu livro *Yaemugura* (Gálio) de 1759, Hakuin escreveu:

Mandai emoldurar a caligrafia dos nomes sagrados de Kompira e Akiba, pendurai-os no lugar de honra num nicho da vossa casa e, ocasionalmente, oferecei um pau de incenso, juntai as vossas mãos e inclinai-vos diante deles. Não há ato salutar que o supere como meio de evitar fogos e roubos, destruir os sete desastres, trazer a felicidade quíntupla, alcançar a sorte nas armas, receber uma longa vida e ter paz não só para o vosso

próprio lar, mas também para o mundo e para a longa e futura sucessão da vossa família.

Dado que uma caligrafia para Akibayama funcionava como um talismã, Hakuin deve ter recebido muitos pedidos de crentes Shinto (coincidentemente também seguidores do Budismo) para a escrever em grande escala. Num exemplo dos seus anos tardios, Hakuin pincelou os seis caracteres com força e subtileza. Os seis glifos lêem-se literalmente “outono-folha-montanha (Akibayama) grande (dai) revelador de poder (gongen)”. Tal como na caligrafia de Fudo, há apenas um pouco de espaço vazio dentro e entre os caracteres e, no entanto, Hakuin deu a cada glifo o espaço de que necessita. O segundo carácter, “folha”, por exemplo, ocupa três vezes mais espaço vertical do que o “montanha” seguinte, enquanto o “grande” que se segue aninha-se agradavelmente abaixo da horizontal curva que está acima dele. A subtileza da obra provém dos tons de tinta, que variam do preto lustroso através de muitas profundidades de cinzento, com texturas interessantes a ocorrerem onde os traços se sobrepõem. Ao utilizar a caligrafia padrão para tais rolos, Hakuin tornou mais fácil para as pessoas, mesmo com um conhecimento limitado da leitura de caracteres chineses, compreender e apreciar os mantras visuais.

Hakuin não celebrou apenas o avatar do Monte Akiba na caligrafia; ocasionalmente pintava Sanjakubo, a divindade da Montanha Akiba que pode ser considerada uma manifestação de Fudo. A imagem de Hakuin foi tão popular que, em 1755, ele mandou gravá-la num grande bloco de madeira, assemelhando-se ao estilo branco sobre preto de uma gravação em pedra, para que pudessem ser feitas e distribuídas impressões. Esta divindade Shinto assemelha-se a Fudo (e serve como seu avatar) ao carregar uma corda e uma espada dentro de uma mandorla de chamas. Uma divindade para subjugar o fogo, Sanjakubo é

por vezes representado como um duende de nariz comprido, com o rosto de um pássaro e corpo humano, que cavalga sobre uma raposa branca. Hakuin, contudo, dá-lhe um rosto humano, enquanto a nuvem atrás dele se assemelha à cabeça de um pássaro; a inscrição está colocada de cada um dos lados da divindade:

Aquele que pratica mil cerimónias do fogo por dia, Entra imediatamente no reino onde o corpo do dharma e o coração surgem, E traz benefícios ilimitados aos seres sencientes. Este é Sanjakubo da Província de Echigo.

Segundo a legenda, Sanjakubo era originalmente de Shinano e não renunciou ao mundo até atingir a idade de sessenta e sete anos. Tornando-se um mestre do Budismo esotérico, foi nomeado abade do Santuário Sanjakubo em Echigo, onde praticou a concentração em Fudo e foi inspirado pelo fabuloso *garuda*, um pássaro que se alimenta de dragões. Eventualmente, Sanjakubo alcançou poderes mágicos e voou para viver no Monte Akiba.

DIVINDADES POPULARES

Para além do Budismo e do Shinto, as divindades populares eram também temas comuns na arte de Hakuin, incluindo os Sete Deuses da Boa Fortuna. Existem várias combinações dos sete, mas apresentam sempre Daikoku, o deus da agricultura e dos mercadores; Ebisu, o deus da pesca; e Hotei, o monge errante que se tornou um deus da abundância (ver capítulo 6). Além disso, os sete incluem habitualmente um ou ambos os deuses da longa vida, Fukurokuju e Jurojin; a deusa da música e da poesia, Benzaiten; o deus dos guerreiros, Bishamonten; e, ocasionalmente, la deusa da felicidade, Kichijoten, ou o “caçador de demónios” Shoki (ver capítulo 5). Embora estes sejam considerados deuses japoneses, na verdade todos exceto Ebisu

vieram originalmente da Índia ou da China; há muito que foram completamente assimilados na consciência japonesa.

Uma das versões mais complexas e coloridas de Hakuin sobre os sete deuses mostra uma cena de Ano Novo. O foco principal é Daikoku, sentado em meditação enquanto usa um toucado com "longa vida" escrito nele. O seu maço para moer grão sugere uma boa colheita, e ele é assistido por ratos com mantos de monges, sacerdotes Shinto, artistas e cortesãos. Colocados em frente a Daikoku estão os tradicionais *mochi* de Ano Novo (bolos de arroz pisado) e, à sua direita, estão seis deuses a divertirem-se. Shoki, com a sua barba longa e curva e casaco verde, está a dançar enquanto Hotei (com as linhas de esboço originais de Hakuin claramente evidentes) toca tambor. Abaixo dele, Ebisu recita um canto do drama Noh *Shoki*, enquanto acima dele Fukurokuju e Jurojin batem em tambores de mão e Benzaiten toca flauta.

Hakuin adicionou vários textos. Um dos ratos assistentes brande um bastão longo e plano que se assemelha ao *keisaku* utilizado para golpear os monges quando ficam sonolentos durante as sessões de meditação. Nele está escrito: "Um mestre rato bateu um dia com o seu maço e disse aos seus companheiros: 'Quando virdes um gato a aproximar-se, batei-lhe na cabeça.'" Como a palavra *myoto* pode significar tanto "cabeça de gato" como "brilho", este texto pode ser visto como uma paródia de uma famosa afirmação do excêntrico Zen chinês Pu-hua (Jp.: Fuke) (ver capítulo 3): "O que vem do brilho, eu golpeio com brilho."

Atrás de Daikoku está um grande rolo horizontal com dois poemas de influência confuciana, o primeiro em chinês e o segundo em japonês, lendo-se aqui da esquerda para a direita:

Sem extravagância, não há ganância, Sem preguiça, não há pobreza; Se servirdes os vossos pais dedicadamente — Daikoku Tenjin.

Se as pessoas forem leais ao seu senhor e filiais aos seus pais, Dar-lhes-ei o meu casaco de palha, chapéu, maço e saco.

Na extrema direita está um recipiente de bambu com um ramo de flores de ameixoeira, o prenúncio da primavera, que serve como mais um elemento para ajudar a criar uma atmosfera de extraordinária festividade e alegria. O cuidado artístico que Hakuin dedicou a esta cena é evidente pelo uso invulgarmente intenso de cores que enriquecem a composição elaborada.

Hakuin também pintou os deuses da boa fortuna individualmente, como num rolo mais pequeno que mostra Ebisu. Embora associado primariamente à pesca, Ebisu é também venerado em comunidades agrícolas e por mercadores. São oferecidas preces a Ebisu no primeiro mês, pedindo uma boa pesca, colheitas abundantes e negócios lucrativos, enquanto no décimo mês ele é também venerado com um sentido de ação de graças. Aqui ele executa uma dança tradicional, com o seu rosto a sorrir alegremente enquanto segura um pargo vermelho. Como este peixe é chamado de *tai* em japonês, a última sílaba de *medetai* (feliz e congratulatório), é frequentemente trazido e servido em ocasiões auspiciosas.

Ebisu, o único dos sete deuses a ter origem no Japão, é por vezes identificado como Hiruko-no-Mikoto ou Kotoshironushi-no-kami, um neto das divindades progenitoras nas lendas primitivas de origem. Como outras divindades Shinto, é frequentemente retratado a usar um traje de nobre com calças largas, uma jaqueta rígida e um chapéu alto de corte. Aqui a composição é equilibrada pela cana de pesca de Ebisu que se estende para cima, para a direita, enquanto ele dança para a

esquerda em direção a um poema haiku, tornando esta outra obra que é simultaneamente Zenga e haiga.

Chegando durante o dia ou a qualquer momento que venhas — bem-vindo, Ebisu!

O poema identifica a ocasião em que se penduraria este rolo, a noite do dia nove ou durante o décimo dia do primeiro mês, quando se supõe que Ebisu chega. Como a palavra *yoi* pode sugerir tanto "noite" como "bom", há uma fusão humorística de interpretações possíveis para a linha final do haiku. O corpo curto e atarracado da divindade, contrastado com o seu chapéu alto, também acrescenta uma sensação de comicidade que não se encontra frequentemente na arte "religiosa". O forte uso da cor por Hakuin e as suas linhas de esboço ainda visíveis também atestam a atenção que deu a este tema popular.

Várias pinturas de Hakuin são ainda mais cómicas; é uma caraterística tanto do Zen como, mais particularmente, da obra de Hakuin, que o humor possa exprimir o que os textos e imagens mais sérios não conseguem. Talvez isto aconteça porque as piadas têm uma quebra na lógica que se assemelha, em miniatura, à quebra na lógica que leva o estudante de Zen para além do pensamento conceptual. "Porque é que o seis tem medo do sete? Porque o sete comeu o nove." Este enigma infantil é muito simples, mas leva-nos para além do pensamento linear no momento em que o número se transforma num jogo de palavras. A capacidade de virar as coisas de cabeça para baixo, de abandonar uma perspetiva convencional de ponto fixo e ver subitamente outro significado, é crucial para o Zen e ajuda a explicar por que razão os mestres parecem frequentemente falar em opostos.

Embora habitualmente enfatizasse o aqui e o agora nos seus ensinamentos Zen, em vez de assuntos do outro mundo, a dada

altura, na casa dos seus sessenta anos, Hakuin pintou um rolo de mão com o tema sobrenatural “Cem Demónios”. No folclore popular, estes são as estranhas criaturas que saem dos seus esconderijos à noite, apenas para recuar à primeira luz do amanhecer, e foram pintados por artistas de várias escolas. Entre os temíveis demónios que Hakuin retrata está um duende caolho, aqui acompanhado por duas criaturas animalescas. Embora estes três mortos-vivos possam parecer assustadores, são também humorísticos, sugerindo talvez o valor de rir dos nossos próprios medos.

Hakuin leva o paradoxo do medo e do humor um passo mais além com uma pintura a tinta de um duende caolho que se encontra com um cego. O rolo em si é bastante simples: o cego, caminhando nas suas *geta* (sapatos de madeira) altas, grita para a aparição diante dele:

Quem é que está aí a r-r-rosnar? O quê? Um duende caolho? Não tenho medo de ti — Como eu não tenho olhos nenhuns, Tu é que devias ter medo de mim!

Claro que, à sua própria maneira estranha, isto é perfeitamente razoável — se apenas um olho é assustador, nenhum olho deveria sê-lo ainda mais. Isto tem várias ramificações: no Zen, as imagens utilizadas para o *satori* são “ver a própria natureza” e “iluminação”, ambas sugerindo o visual, enquanto “cego” indica frequentemente o estado não desperto (ver capítulo 4). No entanto, muitos escritos Zen ao longo dos séculos insistem que não podemos ser demasiado literais. Neste rolo, a expressão de silenciosa satisfação no rosto do homem cego indica certamente que ele está a “ver” para além do uso dos olhos, relacionando-se talvez com a frase Zen complementar: “O mais cego dos cegos tem um olho.”

Uma história contada por Torei no seu *Hakuin Osho nenpu*, de quando o mestre tinha trinta anos, também pode lançar luz sobre o seu uso posterior deste tema:

Uma noite, enquanto fazia zazen, um medo súbito apoderou-se do seu coração. Ele não conseguia obrigar-se a aventurar-se fora da sua cabana. “Do que tenho medo?”, perguntou. “Tenho medo que o duende subitamente enterre o seu rosto repugnante à minha frente”, respondeu. “Mas, afinal de contas, o que é esse rosto? Se um duende aparecer, torna-te tu mesmo um duende. Confronta o duende com um duende. O que há a temer? Se fores um Buda, ele será também um Buda... Os duendes e os Budas têm a mesma natureza. O falso e o verdadeiro são idênticos. Onde, em todo o universo, podes estabelecer um ‘eu’ ou um ‘outro’?”

Quer em imagens sérias ou em temas populares humorísticos, Hakuin fazia frequentemente uso dos paradoxos Zen. Naturalmente, nas suas palestras e escritos, os mestres Zen usam frequentemente palavras para ir além das palavras; talvez seja por isso que Hakuin recorria tão frequentemente à arte, particularmente nas suas últimas décadas. Essa perceção direta que excede as explicações verbais pode ser expressa na dança noh de Shoki, nas divindades populares a tocar instrumentos musicais e na pintura e caligrafia com pincel. Para aqueles que apreciam a arte Zen, os traços de pincel de Hakuin aproximam-se daquilo a que ele chamava “o reino onde a explicação verbal não pode chegar, transcendendo o reino dos budas e o reino dos mestres Zen”.

— STEPHEN ADDISS

3.

DRAGÕES ANTIGOS, DRAGÕES NOVOS:

Os Temas Zen de Hakuin

Para além da sua extensa representação de outros temas religiosos, Hakuin pintou uma vasta gama de temas Zen, a maioria dos quais são retratos de patriarcas e importantes mestres Zen ao longo dos tempos. Embora Hakuin receba o justo crédito por abrir o mundo visual da pintura Zen a fim de alcançar o maior número de pessoas possível, ele também compreendia a importância de reforçar o passado. Poucos dos predecessores de Hakuin pintaram o vasto número de patriarcas e mestres Zen que Hakuin pintou.

Além disso, Hakuin não só foi capaz de reforçar a sua linhagem com lembretes visuais que ligavam o passado ao presente, como também criou imagens inovadoras que representavam estes mestres e os seus ensinamentos sem depender sempre de representações figurativas, utilizando em vez disso atributos bem conhecidos que criavam um jogo visual que estimulava o seu público. Ocasionalmente, Hakuin também misturava estes temas históricos Zen com referências culturais locais, como na imagem 2.3, jogando ainda mais com a curiosidade do seu público variado.

Esta capacidade de integrar temas Zen com interesses contemporâneos, tornando-os assim mais acessíveis e aproximáveis para o público em geral, foi uma das contribuições duradouras de Hakuin para o Zen.

RETRATOS DE DARUMA

Os retratos do Primeiro Patriarca Zen Daruma (Bodhidharma, que morreu antes de 534 e era considerado o Vigésimo Oitavo Patriarca a seguir ao Buda histórico Shakyamuni) são centrais para la pintura Zen e tornaram-se um tema pelo qual Hakuin foi grandemente admirado. As imagens históricas sobreviventes de Daruma datam dos séculos XI e XII (embora a prática tenha provavelmente começado durante a

Dinastia T'ang, 618–907) e retratam frequentemente Daruma com Hui-k'o (Jp.: Eka) (487–593), o seu primeiro discípulo e eventual sucessor. Estas obras, semelhantes à famosa imagem de Sesshu Toyo (1420–1506), enfatizam notavelmente a transmissão e a linhagem do Zen, um lembrete concreto da ligação mestre-discípulo.

Por volta do século XIII, contudo, os retratos de meio corpo em perfil de três quartos (Jp.: *hanshinzo*) de Daruma tornaram-se a norma artística. Nestas imagens, Daruma é retratado como uma figura grande e corpulenta, com feições nitidamente estrangeiras. A sua cabeça é redonda e cheia, careca ou parcialmente coberta pelo manto, enquanto uma barba e sobrancelhas bastas acentuam as suas feições faciais largas. Daruma ostenta tipicamente um ou dois brincos e o seu grande corpo está envolto num manto exuberante mas indefinido, por vezes pintado de vermelho.

Na altura em que estas imagens de retrato se tornaram populares, as aventuras e feitos lendários de Daruma seriam provavelmente bem conhecidos entre os praticantes e, como resultado, o próprio Daruma transformou-se numa figura maior que a vida, que passou a representar a prática e a dedicação ao Zen. Este estilo de retrato de meio corpo foi transmitido quase sem alterações até ao período Edo, e Hakuin, tal como numerosos pintores Zen antes dele, olhou para esta tradição desde muito cedo na sua carreira. Os retratos mais antigos de Daruma feitos por Hakuin parecem-se notavelmente com exemplos do período Muromachi, incluindo uma obra muito precoce datada de 1720, quando Hakuin tinha apenas trinta e seis anos de idade.

Esta imagem oferece poucos indícios do estilo pessoal que se desenvolveria mais tarde; Hakuin estava claramente a seguir a estética tradicional da pintura Zen de outra era. A justaposição

de um trabalho de pincel finamente delineado para as feições faciais com o tratamento mais ousado do manto é um traço estilístico comum a muitas pinturas Zen do período Muromachi e às suas predecessoras da Dinastia Sung do Sul da China (1127–1279).

Nota de Montagem Técnica: A preservação destas obras do período tardio de Hakuin baseia-se na tradicional montagem em rolos suspensos (*kakemono*). O papel tratado de absorção lenta e as técnicas de lavagem de tinta exigem um suporte de seda ou papel *washi* multicamada para evitar a degradação das gradações tonais e dos salpicos expressivos originais com o passar dos séculos.

Velhos Dragões, Novos Dragões

Gradualmente, à medida que Hakuin desenvolvia um estilo de pincel mais individual, começou a criar retratos mais pessoais e poderosos do patriarca, permanecendo, contudo, ciente das relações entre a representação visual e o espírito da figura. Aos cinquenta e quatro anos de idade, inscreveu numa das suas obras:

Pintei vários milhares de Daruma, contudo nunca retratei a sua face. Isto é perfeitamente natural, pois no momento em que estendo o papel para a desenhar, a forma original desaparece. Todos vós, o que é este Daruma que não pode ser desenhado?[3]

Entre as poucas obras datadas da casa dos sessenta anos de Hakuin, uma pintura de Daruma, datada de 1751 quando Hakuin tinha sessenta e sete anos (fig. 3.2), revela uma grande progressão em relação ao Daruma de 1720, mais notavelmente na audácia da figura em termos de pincelada, tamanho e pura presença. Mais importante ainda, certos detalhes começam a refletir traços que viriam a distinguir o estilo tardio de Hakuin,

incluindo os olhos grandes e pesados, o nariz adunco e bolboso, e o tratamento ornamental do brinco.

Ao mesmo tempo, a figura ainda conserva certas qualidades tradicionais, tais como a cabeça redonda com uma testa relativamente baixa. Nesta altura, ele parece ainda ponderar também o significado destes retratos de Daruma. Aos setenta anos, inscreveu numa imagem: “Se pensas que esta face é a de Daruma, então és um gato que não consegue apanhar um rato.”[4]

Embora Hakuin tenha pintado retratos de Daruma ao longo de toda a sua carreira, as imagens dos últimos anos da sua vida são consideradas as mais poderosas, sendo visível a intensidade e a franqueza com que Hakuin imbui as suas figuras tardias (estampa 3.1). Como em quase todas as imagens tradicionais, a ênfase artística é colocada na face da figura, aqui vista a franzir o cenho intensamente, como se estivesse em profunda concentração.

Os olhos do patriarca parecem focados na inscrição acima, onde se lê: “Vê a tua própria natureza e torna-te Buda”, uma frase atribuída ao próprio Daruma e frequentemente inscrita nos seus retratos. Para enfatizar o impacto visual, Hakuin colocou a inscrição perto da imagem e escreveu de uma forma encorpada, audaz e direta, reforçando visualmente o patriarca e o seu ensinamento fundamental.

A pincelada de Hakuin ao longo da composição é romba, concisa e audaz, com muito pouca ou nenhuma modulação do pincel. Há apenas a tinta rica e escura com os seus tons mosqueados e traços intermitentes de “branco voador”, onde o branco do papel irrompe através do preto da tinta. Aqui, os olhos, o nariz e as sobrancelhas escovadas rudimentarmente assumem características muito mais distintamente próprias de Hakuin; mais significativamente, a face e a testa estão a tornar-

se alongadas. Nesta imagem, Hakuin condensou os ensinamentos e as tradições do Zen numa única imagem poderosa: o empenho e a franqueza do seu próprio espírito e da sua experiência Zen capturados no olhar intenso do patriarca.

Finalmente, com a idade de oitenta e três anos, Hakuin pintou o seu Daruma definitivo (fig. 3.3). Dominando agora completamente o espaço, esta figura revela uma ferocidade e autoridade dignas de um mestre Zen com a idade e experiência de Hakuin. O tamanho e a escala desta pintura permitiram a Hakuin adicionar alguns detalhes geralmente não incluídos nas suas imagens de Daruma: brincos, íris ao redor das pupilas penetrantes dos olhos, mechas de cabelo definidas e algum sombreado na face e na garganta. Hakuin usou tons de tinta mosqueados ao longo de toda a composição — incluindo uma lavagem de fundo.

O cenho franzido, suave mas penetrante, dos olhos olha diretamente para a inscrição, que reza novamente: “Vê a tua própria natureza e torna-te Buda.” A colocação da inscrição afeta claramente a representação de Daruma, que agora olha para a frente em direção à inscrição, e não diretamente para cima. A caligrafia é executada na fase estilística final da obra de Hakuin — maciça, audaz, em blocos, de linha não modulada e estruturalmente muito arquitetónica. Embora o exemplo anterior seja mais representativo, do ponto de vista estilístico, dos retratos de Daruma de Hakuin, esta obra tardia revela a capacidade de Hakuin para experimentar continuamente, nunca estagnando estilisticamente, mesmo depois de ter desenvolvido um estilo pessoal eficaz e facilmente identificável.

DARUMA SENTADO

Historicamente, Daruma é frequentemente retratado sentado em meditação, representando o ideal do *zazen* em

geral, mas também aludindo habitualmente aos nove anos que Daruma passou a meditar diante de uma parede no Mosteiro de Shaolin, na China. Existem também imagens de Daruma sentado a meditar sobre uma esteira de palha, possivelmente uma referência não só à prática da meditação, mas também ao Buda histórico, Shakyamuni, e especificamente à sua experiência de iluminação.

Como já vimos, Hakuin pintou imagens de Shakyamuni a descer das montanhas (estampa 2.2), mas também pintou imagens elaboradas da figura em meditação, sentada sobre uma almofada de folhas grossas e palha. Ele também adicionou a esteira de palha a algumas imagens de Daruma, talvez tomando emprestado o simbolismo histórico para sugerir um sinal de estatuto elevado para Daruma, ou simplesmente para ligar visualmente as duas tradições.

No início da sua carreira de pintor, Hakuin desenhou com o pincel inúmeras imagens deste género, com Daruma sentado de perfil sobre esteiras de palha. Estas imagens iniciais refletem uma qualidade bastante pictórica; as pinceladas são fluidas, as composições são espaçosas e equilibradas, o sentimento geral é mais contido do que nos seus exemplos posteriores, e há também uma maior variação nas pinceladas, com linhas mais finas e controladas a articular os detalhes da face (fig. 3.4). O espaço composicional mais amplo e as pinceladas variadas também permitem que as linhas da esteira fiquem claramente delineadas; a figura está claramente sentada sobre algum tipo de folhagem.

Com o tempo, as composições de Hakuin tornaram-se mais audazes; a figura preenche cada vez mais o espaço e assume uma presença muito mais dominante, quase ameaçadora (estampa 3.2). A pincelada torna-se mais uniforme em tamanho e tom, e as linhas grossas e pesadas criam uma expressão facial

poderosamente feroz. O tratamento do manto da figura torna-se também cada vez mais ambíguo, e a esteira de palha é definida de forma cada vez mais grosseira, tornando-se pouco mais do que alguns traços concisos que emergem sob a figura. Aqui, a face é o foco; todos os outros aspetos são meramente sugeridos, e o observador não pode deixar de ser atraído imediatamente para a profunda intensidade do olhar severo do patriarca. A inscrição, aqui como no exemplo anterior, reza:

O ideal representado nos retratos de Daruma sentado de Hakuin — de que Daruma e os seus ensinamentos estão sempre presentes, não importa como olhas para eles, não importa como os representas — é levado ainda mais longe numa imagem de um sapato que flutua habilmente sobre algumas canas de água. O sapato único também representa Daruma, mais especificamente, a lenda das suas experiências na China. Segundo a lenda, Daruma tinha viajado da Índia para a China e visitado o Imperador Wu (464-549, r. 502-49) da Dinastia Liang do Sul, em Nanquim.

Apesar da devoção do imperador e do seu patrocínio ao Budismo na China, ele não conseguia compreender os ensinamentos Zen de Daruma. Em consequência disso, Daruma deixou a corte de Liang e viajou através do Rio Yangtzé sobre uma cana em direção ao norte, onde se estabeleceu no Mosteiro de Shaolin e meditou durante nove anos.[6] As imagens de Daruma a cruzar o Rio Yangtzé sobre uma cana, conhecidas no Japão como *Royō Daruma*, datam do século treze.[7] Hakuin pintou este tema inúmeras vezes ao longo da sua carreira, retratando uma figura de Daruma com o cenho franzido, envolta em mantos longos e volumosos, equilibrada precariamente sobre algumas canas compridas, com os dedos dos pés descalços ligeiramente encurvados, tentando manter a estabilidade.

A história continua, relatando que, após a morte de Daruma, um emissário chinês encontrou um monge indiano que calçava apenas um sapato e que disse estar a caminho de regresso à Índia. O emissário relatou o seu encontro ao imperador chinês, que ordenou a abertura do túmulo de Daruma. Este foi encontrado vazio, à exceção de um único sapato.[8] As imagens deste tema (*Sekiri Daruma*) são menos comuns do que outros temas de Daruma, mas Helmut Brinker ilustra um exemplo anónimo com uma inscrição de Shōmyō Nanpo, datada de 1296.[9] Hakuin criou vários exemplos deste tema, com a figura de Daruma em pé segurando um único sapato.

Mais frequentemente, contudo, Hakuin eliminava a figura do patriarca e retratava apenas o sapato. Num exemplo, na estampa 3.3, vemo-lo equilibrado no topo de algumas canas que flutuam na água. Hakuin parece ter combinado dois aspetos da lenda de Daruma: o de cruzar o Rio Yangtzé sobre uma cana e o de Daruma regressar à Índia com o seu único sapato. Não há aqui distinção espacial ou composicional entre palavra e imagem; a inscrição, "Até isto é o Daruma da Cana", cai em colunas da esquerda para a direita, contornando a parte de trás do sapato. Hakuin integra então a obra ainda mais visualmente ao aconchegar o sapato entre canas mais curtas, enquanto uma cana se eleva no lado direito, com a sua extremidade pontilhada de folhagem a imitar os elementos caligráficos. Embora Hakuin tenha pintado centenas de retratos de Daruma, esta imagem reforça a ideia de que a imagem física do patriarca não é a única forma de representar os seus ensinamentos. Reflete também o facto de que os praticantes tinham de estar familiarizados com as lendas de Daruma para reconhecerem esta pintura críptica.

O SEXTO PATRIARCA

A seleção de Hui-neng (Jp.: Enō) (638-713) como o Sexto Patriarca marcou um importante ponto de viragem no

desenvolvimento da prática, ensinamento e transmissão do Zen, imbuindo-o de um sabor distintamente chinês e igualitário. Hui-neng nasceu no seio de uma família pobre e não teve educação. Supostamente, ao seu nascimento, dois feixes de luz ergueram-se no ar e o quarto encheu-se de uma fragrância estranha. Ao amanhecer, dois monges visitaram a casa da família e proclamaram: "A criança nascida ontem à noite requer um nome auspicioso; o primeiro caráter deve ser 'Hui' e o segundo, 'Neng'."

O seu pai, Lu Hsing-t'ao, perguntou o que significava o nome, e os monges responderam: "'Hui' significa conceder beneficência aos seres sencientes; 'Neng' significa a capacidade de realizar os assuntos do Buda."[10] Quando era jovem, Hui-neng sustentava a sua mãe viúva vendendo lenha. Um dia, enquanto vendia lenha, ouviu uma voz a recitar o Sutra do Diamante. Ao ouvir a frase "A tua mente deve fluir ininterruptamente, livre de todos os apegos", ele experimentou a iluminação. Hui-neng soube que o monge que recitava o sutra tinha sido estudante do Quinto Patriarca Zen, Hung-jen (Jp.: Konin) (601-74), pelo que Hui-neng decidiu visitar Hung-jen no seu mosteiro no Monte Huang-mei.

No encontro inicial, Hung-jen perguntou a Hui-neng: "De onde vens?". Hui-neng disse: "Do sul." O mestre disse: "O que procuras?". Hui-neng disse: "Procuro ser um Buda." O mestre disse: "Os sulistas não têm natureza búdica — como podes alcançar o estado de Buda?". Hui-neng disse: "No que diz respeito às pessoas, há norte e sul, mas como poderia isso aplicar-se à natureza búdica?"[11] Hung-jen ficou muito impressionado com esta perspicácia da parte de um principiante. Reconhecendo o potencial de Hui-neng, o mestre convidou-o a permanecer no mosteiro e pô-lo a trabalhar na cozinha a rachar lenha e a operar o moinho de arroz.

Em termos de retratos pintados, entre os conjuntos mais antigos registados de retratos dos Primeiros Seis Patriarcas na China encontra-se um conjunto, hoje perdido, de rolos verticais atribuídos ao pintor Ch'en Hung, que esteve ativo na corte T'ang em meados do século oito.[12] Por meados do século nove, tornou-se prática comum incluir retratos dos Primeiros Seis Patriarcas nas paredes dos mosteiros. A tradição espalhou-se depois para ilustrações simples a tinta e impressões em xilogravura.

Um desenho a tinta japonês do século treze dos Primeiros Seis Patriarcas (baseado num modelo de xilogravura chinês de 1054) revela pequenos agrupamentos de figuras em redor de cada patriarca, colocados diagonalmente para a frente e para trás ao longo da página, começando no canto superior direito com Bodhidharma e Hui-k'o com o seu braço cortado, e terminando no canto inferior esquerdo com Hui-neng e dois dos seus seguidores.[13]

Talvez a imagem mais famosa do Sexto Patriarca sozinho seja uma obra atribuída ao pintor chinês Liang Kai (ativo na primeira metade do século treze), retratando "O Sexto Patriarca a Cortar Bambu". Outras imagens do século treze retratam Hui-neng como um leigo enquanto sai para recolher lenha. Existem também retratos mais formais ao estilo *chinzō*, retratando Hui-neng, já não como um leigo a fazer trabalho braçal, mas agora totalmente transformado, usando mantos formais e sentado no assento tradicional de um mestre Zen.

Estas tradições estabelecidas de imagens do Sexto Patriarca foram transmitidas para o Japão, particularmente a tradição baseada em imagens de corpo inteiro ou retratos de meia-figura.[14] Contudo, embora os primeiros monges-pintores japoneses tenham adotado rapidamente os temas Zen, as imagens do Sexto Patriarca não pareceram impor-se com tanta facilidade (pelo menos parecem existir menos exemplos

sobreviventes). Mais tarde, artistas profissionais, como os da Escola Kano, desenvolveram um interesse pelas figuras Zen da China.[15] Assim, no início do século dezassete, a representação de Hui-neng no Japão estava bem estabelecida, pelo menos entre os pintores profissionais.

Contudo, tais figuras Zen por parte de monges-artistas eram menos comuns até que as representações do Sexto Patriarca assumiram um novo formato nas mãos de artistas japoneses ligados ao Zen. Gradualmente, emergiu uma abordagem artística na qual o patriarca é representado apenas por uma imagem simplificada de um moinho de arroz. O cortesão Konoe Nobutada (1565-1614) criou uma das mais simples (e talvez uma das primeiras) destas imagens de moinho de arroz, usando simplesmente dois traços concisos do pincel para sugerir a forma do moinho.[16] Neste ponto, o simbolismo do moinho ficou firmemente estabelecido na iconografia Zen japonesa, e permaneceu o símbolo para o Sexto Patriarca nas imagens Zen japonesas.

Embora exista uma imagem muito invulgar de Hakuin que mostra uma pequena figura de pé sobre um moinho de arroz muito grande,[17] mais frequentemente Hakuin continuou a tradição de simplesmente implicar a presença de Hui-neng ao pintar o moinho (estampa 3.4). Numa imagem, Hakuin desenha dramaticamente o pedal do moinho (*karausu*) ao longo da composição, com a extremidade pesada que esmaga o arroz à esquerda, pontuada por uma densa poça de tinta que enfatiza o peso da ferramenta. Em contraste, o pedal, no lado direito da composição onde o pé do utilizador aciona o moinho, é realçado por uma área nítida de branco voador que quebra a rica pincelada. Acima, Hakuin escreve:

Otsu Naraya ni kitari ya koso Fumi mo narauta yo karausu o.

Vindo ao Nara-ya na aldeia de Otsu, Aprendes a pisar o moinho.

A referência a Otsu é curiosa. O Nara-ya era um bordel frequentado pelos numerosos viajantes que passavam pela aldeia de Otsu ao longo da estrada Tokaido. As linhas foram identificadas como uma antiga canção de embalar, na qual Hakuin fez um trocadilho com a palavra *fumi*, que pode significar "pisar" (como no moinho) ou "escrever". A palavra *karausu* pode significar "moinho de arroz" ou (ligeiramente alterada como *karauso*) uma "mentira ou falsidade".

Assim, as segundas linhas podem ser lidas como: "Aprendes a pisar o moinho de arroz" ou "Aprendes a escrever e a dizer mentiras". Há um ditado japonês, "*uso mo hōben*", "a mentira também é um *upaya*". *Upaya* é um meio de ensinar o Dharma ou de realizar algo, pelo que mentir ou esticar a verdade é uma forma de ensinar. Hui-neng aprendeu a pisar o moinho, mas também aprendeu que as palavras podiam conduzir à verdade, muito embora no Zen as palavras nem sempre sejam a verdade.[18] O Nara-ya pode ser uma referência à transição para a idade adulta.

Outros especularam que Hakuin está, na verdade, a fazer uma referência sexual, comparando o bater do moinho de arroz àqueles que recorrem a prostitutas.[19] Como observado no primeiro capítulo, Hakuin tinha um grande respeito e admiração por estas mulheres, que eram geralmente forçadas à sua situação devido a necessidades económicas; ele comparava-as a bodhisattvas. Será possível que Hakuin esteja a dizer que a compreensão Zen pode ser encontrada em qualquer pessoa — mesmo naquelas que parecem mais improváveis?

A colocação da inscrição por Hakuin é invulgar; ele começa a caligrafia no centro da composição e faz com que as linhas caiam

num padrão diagonal para a direita. As linhas finas e aranhadas da caligrafia contrastam eficazmente com o peso do moinho, impedindo que a composição geral se torne demasiado pesada. Ironicamente, o traço final da inscrição de Hakuin aponta cautelosamente para baixo, em direção ao pedal, como se um toque delicado pudesse colocá-lo em movimento.

Regressando à história de Hui-neng, quando o Quinto Patriarca Hung-jen anunciou que era tempo de selecionar um sucessor, instruiu todos a escreverem um poema que expressasse a mente Zen. Após o monge principal do mosteiro, Shen-hsiu (c. 606-700), ter escrito um poema, os outros monges assumiram que ele iria ganhar e não se deram ao trabalho de escrever os seus próprios poemas. No seu poema, Shen-hsiu comparou o corpo humano à árvore bodhi:

O corpo de alguém é como a árvore do satori, A mente de alguém é como um espelho limpo. Continua a polir este espelho Para que nenhuma poeira se possa depositar.

Um dia, um acólito passou pela sala de debulha a falar sobre este poema. Hui-neng perguntou ao acólito sobre o poema e depois pediu ao rapaz que o levasse até onde o poema estava escrito. “Tenho estado a pisar o pilão há mais de obter meses, mas ainda não fui ao salão. Rogo-te que me leves ao corredor sul para que eu possa ver este verso e prestar-lhe homenagem. Também quero recitá-lo para poder estabelecer a causalidade para o meu próximo nascimento e nascer numa terra búdica.”[20] Hui-neng foi com o acólito até ao salão e pediu-lhe que lesse o poema para ele. Depois, pediu-lhe que escrevesse o que Hui-neng compôs como a sua própria resposta poética:

O satori não é uma árvore O espelho não tem suporte. Originalmente, não existia uma única coisa. Então, onde se depositaria a poeira?

Hung-jen reconheceu uma compreensão muito mais profunda do Zen no poema de Hui-neng, mas não tornou isto público.[21] Em vez disso, no final dessa noite, o Quinto Patriarca transmitiu secretamente o Dharma a Hui-neng, concedendo-lhe um manto e uma taça (*denge*, os sinais da transmissão do Dharma), e disse: "O meu Dharma deve ser transmitido de mente para mente. Deves fazer com que as pessoas despertem para si mesmas."

Hakuin transformou a linha-chave deste poema, "*hon rai mu ichi butsu*" (Originalmente, [não existia] uma única coisa) numa caligrafia composicionalmente criativa e dramática (estampa 3.5). Nesta composição estreita, Hakuin ligou os dois primeiros caracteres da frase (*hon*, e *rai*) numa longa série de gestos em ziguezague que descem pelo centro do espaço, unidos por um único traço vertical audaz que corre ao longo de todo o papel. À direita, adiciona então os caracteres *mu* e *ichi* (一), espremendo-os entre as linhas em ziguezague no centro. Finalmente, no canto inferior esquerdo, termina a frase com o caráter *butsu* (物), transformando a forma do caráter numa figura estranhamente arredondada. Ao não só transformar visualmente os caracteres individuais mas também ao arranjá-los de forma lúdica na composição, Hakuin escreveu, na verdade:

coisa O R I G I não N A uma L M E N T E

Hung-jen decidiu que Hui-neng deveria suceder-lhe como o Sexto Patriarca. O facto de Hui-neng ser um leigo sem instrução é importante para o desenvolvimento do Zen, visto que a sua receção do patriarcado ia contra todas as convenções tradicionais da instituição religiosa. Isto teria sido especialmente significativo para Hakuin, que continuou nesta senda, levando os ensinamentos e a prática do Zen à população em geral, independentemente da educação, posição social ou situação económica.

RINZAI

Embora não fosse amplamente conhecido por imagens finas e delicadamente pintadas, Hakuin era capaz de um controlo e de uma subtileza notáveis com o pincel. Um exemplo significativo deste estilo é visto no seu retrato de Rinzai Gigen (Ch.: Lin-chi I-hsuan) (m. 866). Rinzai foi discípulo do mestre chinês Huang-po Hsi-yun (Jp.: Ōbaku Kiun) (m. 850), e foi o fundador da Escola Rinzai do Zen. Era famoso pelos seus gritos altos e sobressaltantes como "*katsu!*" e por golpes súbitos com um bastão para ajudar a atordoar os praticantes rumo à realização. Histórias sobre Rinzai encontram-se ao longo de todas as coleções de koans Zen, e a sua própria coleção de ditos registados está compilada no *Rinzai roku* (Ch.: *Lin-chi lu*).

De acordo com uma de inúmeras histórias, um dia Rinzai foi visitar a estupa funerária de Daruma. Lá, encontrou o zelador, que perguntou: "Irá curvar-se primeiro diante do Buda, ou diante do Primeiro Patriarca (Daruma)?". Rinzai respondeu: "Não me irei curvar perante nenhum dos dois." O zelador perguntou então: "Como é que ambos o conseguiram ofender?". Rinzai simplesmente sacudiu as mangas e retirou-se.[22] Rinzai era famoso por estes gestos e afirmações aparentemente enigmáticos, contudo foi esta abordagem e compreensão que fizeram dele um mestre tão feroz e reverenciado. Os encontros de Rinzai com monges e discípulos eram igualmente diretos. De acordo com o *Rinzai roku*, um monge perguntou a Rinzai: "Qual é a essência do Budismo?". Rinzai ergueu o seu espanador de moscas, e o monge gritou "*katsu!*". Rinzai bateu-lhe.[23]

Os retratos de Rinzai são conhecidos no Japão desde o século quinze; um dos mais famosos é atribuído ao pintor Soga Jasoku (m. 1483) e era guardado no subtemplo de Daitoku-ji, Yotoku-in. Neste retrato, o mestre senta-se, de pernas cruzadas, com o punho direito segurado severamente na sua mão

esquerda, e uma expressão feroz na face. Hakuin baseia-se nesta tradição para o seu próprio retrato de Rinzai. Embora aqui Rinzai seja retratado basicamente da cintura para cima, a sua expressão de cenho franzido, sobrancelhas cerradas e olhos penetrantes são bastante semelhantes à imagem de Jasoku.

Além disso, Hakuin também mostra Rinzai com o seu punho direito segurado na palma esquerda. Hakuin adicionou, contudo, as suas próprias especificidades à imagem. Rinzai aparece macilento, com as bochechas encovadas e a clavícula e as costelas pronunciadas. Estas características físicas não sugerem, no entanto, qualquer sensação de fragilidade, de facto é precisamente o oposto; a severidade dos seus traços acentua a sensação de poder e foco.

Hakuin retrata o mestre com a boca ligeiramente aberta, a língua proeminente como se estivesse prestes a soltar um grande "*katsu!*", e a energia deste grito é intensificada pelo seu punho cerrado. De uma forma assombrosa, Hakuin conseguiu captar e transmitir a ferocidade física e a intensidade espiritual deste grande mestre através de uma pintura meticulosa e finamente escovada.

A inscrição também revela a atitude irreverente de Rinzai, afirmando:

Como filho não filial, como monge descontrolado. Ao encontrar convidados, ele agita um punho irado. Vendo pessoas, ele emite um assustador "*katsu!*" Perante os ossos maravilhosos dos antepassados, ele é indiferente como a geada do outono. Ai de mim, esta pessoa tem esta doença!

Noutro retrato de Rinzai (estampa 3.7), Hakuin usa a mesma composição básica, mas substitui as linhas finas e fluidas da imagem anterior por traços largos e em grande parte não modulados, criando uma qualidade mais áspera e menos formal.

A face do mestre também parece menos severa, com olhos mais largos que olham para cima em vez de para fora, ao contrário da imagem anterior onde o seu olhar penetrante trespassa diretamente o observador.

Aqui, Rinzai aparece mais envelhecido do que feroz, comandando menos a composição e realçado por leves lavagens de cor. Em termos do desenvolvimento artístico de Hakuin, o mais notável é a mudança no nariz da figura, que foi transformado no grande nariz adunco pelo qual as figuras de Hakuin são mais conhecidas. Hakuin também elimina a longa e críptica inscrição e substitui-a por um simples e direto "*Katsu!*" escrito com ângulos amplos em tinta mosqueada.

Um dos amigos de Rinzai era o leigo Fuke (Ch.: P'u-hua) (m. 860), que era notado pelo seu comportamento excêntrico, cujos relatos são frequentemente recontados no *Rinzai roku*. Uma das histórias mais deliciosas revela Fuke sentado em frente ao salão de meditação a comer vegetais crus. Rinzai depara-se com ele e diz: "Pareces um burro." Fuke respondeu: "Ih-oh, ih-oh", ao que Rinzai disse: "Seu ladrão!". Fuke retirou-se, gritando: "Ladrão, ladrão!"[26]

Hakuin retratou outra história famosa sobre Fuke, também encontrada no *Rinzai roku*. Um dia, Fuke andava a vaguear pelas ruas a pedir um manto. Embora muitas pessoas lhe tenham oferecido um, ele não aceitou nenhum. Rinzai ordenou então ao tanoeiro que fizesse um caixão. Quando Fuke regressou ao mosteiro, Rinzai mostrou-lhe o caixão e disse: "Mandei fazer este manto para ti." Fuke carregou o caixão de volta para a cidade, dizendo a toda a gente: "Rinzai mandou fazer este manto para mim!". Anunciou depois que iria para a Porta Leste para morrer. As pessoas aglomeraram-se atrás dele, mas Fuke disse: "Não, hoje não, amanhã."

Fuke fez isto durante três dias, até que já ninguém acreditava nele. Finalmente, no quarto dia, Fuke foi sozinho para fora da cidade e rastejou para dentro do caixão. Pediu a um passante que pregasse a tampa. A notícia da morte de Fuke espalhou-se pela cidade e as pessoas correram para ver. Quando abriram o caixão, este estava vazio, mas conseguia-se ouvir o toque da sua sineta de mão lá no alto, no céu.[27]

Hakuin pintou este tema várias vezes, mas mudou a sua abordagem em cada uma delas. Num dos exemplos, pintou uma figura a pregar a tampa do caixão com Fuke a erguer-se acima dela, a tocar a sua sineta. A inscrição diz: "A sineta ainda ruge depois de ter parado. As portas de mil choupanas de palha repelem a loucura." Noutro exemplo, Hakuin retrata novamente uma figura a martelar a tampa do caixão, mas agora a presença de Fuke é sugerida apenas pelo seu saco, chapéu de junco e cajado de caminhada colocados ao lado do caixão. Hakuin assinala a ausência física de Fuke na inscrição: "O som ténue da sineta, para onde foi?".

No terceiro exemplo, Hakuin retrata o momento maravilhoso em que Fuke flutua pelo céu a tocar a sua sineta, deixando para trás o seu chapéu de junco e o cajado ao lado do caixão. Tal como na imagem do Moinho do Sexto Patriarca, a inscrição de Hakuin faz referência não só ao aspeto Zen da história, mas também a acontecimentos quotidianos e, mais uma vez, a um lugar específico no Japão. Aqui ele escreve a mesma inscrição que na sua representação do Pico do Abutre:

Se olhares para cima, o Monte Washizu; Se olhares para baixo, barcos de pesca ao longo da costa de Shigeshishi.

Hakuin usa novamente a colocação da sua inscrição como uma ligação visual, permitindo que Fuke flutue graciosamente em direção ao céu enquanto, ao mesmo tempo, o relaciona

composicionalmente com o caixão abaixo. Como observado no capítulo 2, o Monte Washizu está localizado perto de Numazu, uma pequena cidade costeira perto de Ryūtaku-ji, conhecida pela sua pesca.

Para além dos ideais Zen de Fuke, cuja história era provavelmente bastante familiar para os praticantes, Hakuin engrandece o conto de Fuke ao enfatizar o familiar e o quotidiano. Fuke passava os seus dias a vaguear por uma pequena cidade, talvez muito parecida com Numazu, e mesmo na morte, no momento em que flutua do terreno para o que está além, olha para baixo e vê apenas os maravilhosos acontecimentos quotidianos e aspetos da vida diária. Mesmo na morte não há nenhuma transformação mágica, misteriosa ou gloriosa; a vista é a mesma: a iluminação reflete o quotidiano.

O-TŌ-KAN

Para além de Rinzai e Fuke, Hakuin também pintou imagens de outros mestres e professores Zen chineses famosos, incluindo Yun-men Wenyen (Jp.: Ummon Bun'en), Pai-chang ch'ing-kuei (Jp.: Hyakujō Shingi) e Hsū-t'ang Chih-yū, a quem considerava os seus antepassados espirituais. Mas Hakuin também respeitava os mestres japoneses, pintando imagens de, entre outros, Daio Kokushi, Daito Kokushi e Kanzan Egen.

Como observado na introdução, estas figuras representam três das mais importantes personalidades no estabelecimento do Zen Rinzai no Japão. Daio, no centro do tríptico, começou o seu treino aos dezoito anos de idade em Kenchō-ji, em Kamakura, sob a orientação de Lan-ch'i Tao-lung (Jp.: Rankei Dōryū) (1203–68 ou 1213–78), um mestre chinês que ensinava no Japão. Em 1259, Daio viajou para a China para continuar o seu treino; lá alcançou a iluminação sob o mestre chinês Hsū-t'ang Chih-yū e tornou-se o seu sucessor no Dharma.

Daio regressou ao Japão em 1267 e tornou-se um professor ativo em Kamakura, Quioto e Kyushu, onde passou trinta anos em Sōfuku-ji. Em 1304, foi chamado a Quioto para servir como abade de Manju-ji e, depois, em 1308, foi nomeado abade de Kenchō-ji. Durante a sua cerimónia de investidura, está registado que disse: “No vigésimo nono dia do décimo segundo mês deste ano, a minha vinda é vir de lugar nenhum. No vigésimo nono dia do décimo segundo mês do próximo ano, a minha ida será ir para lugar nenhum.”[31] Morreu exatamente um ano mais tarde, no mesmo dia, e deixou o seguinte verso de morte:

Repreendo o vento e revisto a chuva, Não conheço os budas e os patriarcas; A minha única atividade gira num piscar de olhos, Mais rápida ainda do que um relâmpago.[32]

O discípulo mais proeminente de Daio, Daito, é mostrado no retrato à direita. Quando Daio foi nomeado abade de Kenchō-ji em Kamakura, em 1308, Daito seguiu-o até lá. Daio tinha dado anteriormente ao seu estudante o koan “A Barreira de Ummon” e Daito estava em Kamakura há apenas dez dias quando, de acordo com uma declaração na sua biografia:

Ele subitamente esmagou e atravessou a “Barreira”, e alcançou o estado de completa harmonização dos opostos, a Verdade absoluta e sem limites, onde o Grande Dharma se manifestou diante dos seus próprios olhos. O suor encharcou o seu corpo. Correu diretamente para o estúdio do Mestre. “Quase o mesmo caminho!”, gritou. O Kokushi [Daio], grandemente sobressaltado, disse: “Ontem à noite, nos meus sonhos, vi Ummon entrar no meu quarto. Agora, hoje, tu passaste através da Barreira. Tu deves ser o segundo Ummon!” Tapando os ouvidos, Shūhō [Daito] saiu a correr. No dia seguinte, apresentou ao mestre dois versos:

Tendo uma vez penetrado a Barreira da Nuvem [Ummon], A estrada viva abre-se para norte, este, sul e oeste. À noite descansando, de manhã deambulando, nem anfitrião nem hóspede. A cada passo o vento puro se levanta.

Tendo penetrado a Barreira da Nuvem, não há velha estrada, O céu azul e o sol brilhante, estes são a minha terra natal. A roda da livre atividade em constante mudança é difícil de alcançar. Até o monge de tonalidade dourada (Kasyapa) se curva respeitosamente e regressa.

... Quando o mestre [Daio] leu estas linhas, pegou no seu pincel e escreveu [ao lado delas]: "Tu já rejeitaste a claridade e te juntaste à escuridão. Eu não sou como tu. Agora que a minha linha te alcançou, está firmemente estabelecida. Mas durante vinte anos deves amadurecer a tua compreensão espiritual."[33]

Daio, nos seus comentários, nota a importância de continuar a linhagem e reconhece a sua "segurança" com Daito. Os vinte anos de aprofundamento espiritual de Daito tornar-se-iam também um tema importante na pintura Zen.

Daito teve ele próprio vários discípulos notáveis, incluindo Kanzan Egen, retratado no retrato à esquerda. Kanzan entrou para o sacerdócio em criança, estudando sob a orientação do seu tio, Gekkoku Sōchū, um discípulo de Daio. In 1308, Gekkoku levou o seu sobrinho a Kenchō-ji, em Kamakura, para conhecer Daio, que o aceitou como discípulo e lhe deu o nome de Egen. Infelizmente, Daio morreu no ano seguinte e Kanzan regressou a casa, permanecendo lá durante quase vinte anos. À idade de cinquenta anos, Kanzan ouviu o seguidor de Daio, Daito, dar uma palestra e decidiu viajar para Quioto para treinar sob a sua orientação em Daitoku-ji.

Como Daito tinha alcançado a iluminação total através do koan "A Barreira de Ummon" (*kan*), decidiu dar a Kanzan este

mesmo koan. Kanzan meditou nele durante dois anos; quando finalmente o penetrou, Daito apresentou-lhe o seguinte verso:

KANZAN

Onde a estrada está barrada e é difícil de passar,
Nuvens frias cingem eternamente os picos verdes das montanhas.
Embora o único "Kan" de Ummon tenha ocultado a sua atividade
O verdadeiro olho vislumbra-o muito para além das miríades de montanhas.

— Eu apresento por este meio ao "guardião dos livros" Egen, o *gō* [nome] "Kanzan". Meados da primavera, quarto ano de Karayaku [1329], assinado Shūhō Myōchō do Monte do Pico do Dragão.[34]

Após receber a transmissão do Dharma de Daito, Kanzan foi instruído a completar o seu treino Zen vivendo em isolamento nas montanhas de Ibuka (Província de Gifu). Kanzan trabalhou durante oito anos como trabalhador contratado, cuidando do gado e trabalhando nos campos. À noite, meditava numa estreita prateleira de rocha que sobressaía de um penhasco atrás de Shōgen-ji; uma placa ainda assinala o local como "Pedra de Meditação de Kanzan". Em 1337, por recomendação de Daito, o Imperador Hanazono convocou Kanzan a Quioto para ser o fundador de um pequeno templo, anteriormente parte da sua residência de verão. Este templo tornou-se Myōshin-ji, a subseita Rinzai à qual Hakuin traçava a sua linhagem.

Kanzan tinha sessenta anos de idade quando se mudou para Myōshin-ji. Apesar da impressionante nomeação que recebera, continuou a levar um estilo de vida frugal e simples, usando mantos esfarrapados, cultivando os seus próprios vegetais e deixando que os poucos edifícios do complexo caíssem em

ruínas. Um dia, Musō Soseki (1275–1351), o reverenciado mestre Zen e fundador de Tenryū-ji, parou em Myōshin-ji para uma visita. Kanzan tirou algumas moedas da manga e disse ao seu assistente para ir comprar alguns bolos de chá à loja local. Mas, não tendo nenhuma bandeja, Kanzan serviu o chá na tampa da caixa da sua pedra de tinta. Musō ficou grandemente impressionado com esta simplicidade, e diz-se que afirmou mais tarde que a linhagem de Kanzan acabaria por ter precedência sobre a sua própria.

Em 1360, após deixar os seus assuntos nas mãos do seu único herdeiro do Dharma, o antigo cortesão Juō Sōhitsu (1296–1380), Kanzan vestiu as suas roupas de viagem e caminhou até ao lago perto do portão da frente do templo. De pé ao lado do lago, faleceu calmamente. Nenhum túmulo foi construído para ele e, por deferência à sua memória, nunca foi realizado qualquer serviço fúnebre para um sacerdote chefe de Myōshin-ji.

Kanzan deixou apenas um herdeiro do Dharma, mas a sua linhagem Zen, continuada através dos outros herdeiros de Daito Kokushi, floresceu. Durante o período Edo, Myōshin-ji e os seus mestres Zen dominaram o Zen Rinzai; Hakuin era a décima sétima geração da linha de Kanzan e, a partir dele, quase todos os mestres Zen Rinzai traçam a sua linhagem. Hoje, Myōshin-ji é o maior templo-sede da seita Rinzai japonesa, supervisionando mais de três mil templos por todo o Japão.

Devido às suas contribuições inigualáveis para o desenvolvimento e estabelecimento do Zen no Japão, Daio, Daito e Kanzan são frequentemente referidos como o “O-Tō-Kan”, um termo criado a partir das sílabas dos seus nomes. Tal como o retrato anterior de Rinzai, as representações que Hakuin faz do O-Tō-Kan são peculiares, livres e cativantes, mas conseguem captar a individualidade de cada mestre.

Daio senta-se tranquilamente no centro, de mãos dobradas e olhos baixos em meditação, aparentemente em paz com o conhecimento de que a linhagem de ensino está segura. Como em todos os três retratos, os seus mantos azuis brilhantes e amarelos estão delineados de forma concisa em linhas ásperas e não moduladas, enquanto o remendo da sua *kesa* se distingue dos seus mantos simples por linhas paralelas verticais e horizontais.

Em contraste com a serenidade de Daio, Daito, à direita, revela um cenho ferozmente franzido e empunha um *kotsu* (pequeno cetro) ameaçador, parecendo que pode gritar ou golpear alguém a qualquer momento. Daito era uma personalidade grande e excêntrica, como Hakuin alude claramente aqui.

Na terceira imagem, Kanzan, à esquerda, é mostrado de forma bastante terna, de olhos bem abertos, parecendo muito acessível, segurando parte do seu manto. Hakuin parece ter captado a natureza humilde e modesta de Kanzan e a sua abordagem simples à vida, permitindo que ele pareça mais acessível do que as outras duas figuras. Hakuin registou a sua admiração pessoal por Kanzan em *Itsumadegusa*, escrevendo: "Diz-se, por exemplo, que o Professor Nacional Kanzan caminhou por toda a extensão da Grande Estrada do Leste vinte vezes sem nunca erguer os olhos para notar o Monte Fuji enquanto passava por baixo dele. Ainda me lembro da profunda impressão que essa história me causou quando a ouvi pela primeira vez. Encheu-me de uma admiração pelo Mestre Kanzan que nunca diminuiu."[36]

A natureza peculiar destes retratos é realçada pelo uso que Hakuin faz da cor, que ele adiciona de forma bastante livre, imbuindo as figuras de grande calor e acessibilidade, em vez de formalidade. Estas não são imagens particularmente detalhadas

ou complexas, contudo Hakuin consegue distinguir cada mestre física e psicologicamente. As inscrições acima deles simplesmente identificam cada mestre com os seus templos e nomes honoríficos, a partir da direita:

FUNDADOR DE DAITOKU[-JI]

Daito Kokushi
Shūhō Myōchō Zenshi
Dai Oshō

FUNDADOR DE SŌFUKU[-JI]

Daio Kokushi
Nanpo Jōmyō Zenshi
Dai Oshō

FUNDADOR DE MYŌSHIN[-JI]

Choku Eki Honnu Enjō
Busshin Kakushō
Daijō Shōō Kokushi
Kanzan Egen Zenshi
Dai Oshō

DAITO

Aquando da morte de Daio, Daito regressou a Quioto e aparentemente desapareceu. Segundo a lenda, Daito passou estes "Vinte Anos de Silêncio" a viver entre os mendigos debaixo da Ponte Gojō, em Quioto. Eventualmente, o Imperador Hanazono (r. 1308–18) começou a ouvir falar deste mestre Zen excêntrico mas altamente reverenciado e decidiu convidá-lo a dar uma palestra no palácio. Foram enviados mensageiros para a Ponte Gojō, mas Daito não se revelava de entre os mendigos. Finalmente, Hanazono, tendo ouvido dizer que Daito tinha uma

afinidade por um melão chamado *makuwa-uri*, foi ele próprio disfarçado à Ponte Gojō carregando uma cesta destes melões.

O imperador distribuiu os melões um a um aos mendigos, olhando atentamente para as suas faces. Notando um mendigo com um brilho invulgar nos olhos, Hanazono disse: “Leva isto sem usares as mãos”, enquanto oferecia o melão. O mendigo respondeu: “Trazmo sem usares os pés.” O imperador percebeu que este era Daito, que, tendo-se revelado, já não podia recusar-se a dar a palestra.

Hakuin captou este período da vida de Daito em várias imagens do mestre, preenchendo as composições com um aspeto selvagem e mantos esfarrapados. Num dos exemplos (estampa 3.10), Daito é mostrado a gesticular animadamente com uma mão enquanto segura um pequeno saco na outra. Usa um manto esfarrapado, uma capa de chuva de palha e um chapéu de junco nas costas. A extremidade do seu cajado de madeira espreita por baixo da bainha da sua capa de chuva, embora não seja claro onde termina o topo do cajado. Embora a pincelada pareça livre de amarras e aplicada com abandono gestual, se olharmos com cuidado, podemos ver as linhas de esboço iniciais que Hakuin usou para guiar as suas pinceladas finais.

Os traços faciais e a expressão de Daito são bastante semelhantes aos do retrato do tríptico, mas Hakuin aproveita a oportunidade para enfatizar os anos passados debaixo da ponte, alongando o cabelo de Daito e dando-lhe uma aparência geralmente mais desalinhada. Apesar da sua expressão desgastada, a personalidade dinâmica de Daito preenche a composição, e Hakuin tem de espremer a sua inscrição em redor do topo da figura, lendo-se:

Todos os grandes sábios do passado

garantiram um futuro brilhante [para o Zen].
Não te deixes enganar pela aparência deste velho homem.
Ele pode levá-lo sem usar as mãos,
se tu o puderes trazer sem usar os pés.

Muito à semelhança do aspeto paradoxal da frase acima, Daito deixou um *doka* que Hakuin escreveu numa caligrafia:

Mimi ni mite / Se vires com os teus ouvidos
me ni kiku naraba / e escutares com os teus olhos
utagawaji / todas as dúvidas cairão
onore nari keri / por seu próprio acordo
noki no tamamizu[37] / como a água que cai das folhas.[38]

D. T. Suzuki escreveu sobre este poema: "Normalmente ouvimos o som da chuva a cair com os nossos ouvidos, mas não é isso que Daito diz quando escreve: '... vê com o teu ouvido e escuta com o teu olho.' Quando regressamos ao ponto onde todas as formas como sentimos as coisas não estão distribuídas nos seus padrões convencionais, entramos na dimensão de que ele fala como 'o mundo transformado pela canção da chuva que cai através das árvores'."[39]

Hakuin escreve o poema num estilo chamado *chirashigaki* (escrita espalhada); o poema começa no centro da composição (lendo da direita para a esquerda), depois continua com a parte mais alta e, finalmente, termina na parte inferior. O uso de papel colorido evoca obras atribuídas ao mestre calígrafo Ono no Michikaze (Ono no Tōfū) (896–966), conferindo um sentido de elegância antiga à obra, mas o estilo idiossincrático, aranhado e estranhamente angular de Hakuin distingue-o da caligrafia ao estilo da corte.

Em 1315, Daito construiu uma pequena eremita a noroeste de Quioto, à qual chamou Daitoku (Grande Virtude). Gradualmente, com o apoio da corte, a eremita foi ampliada e, em 1327, o templo Daitoku-ji abriu oficialmente sob o patrocínio do Imperador Go-Daigo (r. 1318–39) e do imperador retirado Hanazono, que se tinha tornado discípulo de Daito. Daitoku-ji tornou-se então o principal centro Zen Rinzai durante a Idade Média do Japão.

Uma perna aleijada impedia Daito de se conseguir sentar numa posição de lótus completa durante a meditação. A 21 de janeiro de 1338, sentindo a sua morte aproximar-se, sentou-se na sua almofada de meditação, partiu ele próprio a sua perna aleijada e assumiu a posição de lótus completa. Apesar da dor, pegou no seu pincel e escreveu as suas palavras finais:

Cortei budas e patriarcas;
A [espada de] Cabelo Soprado está sempre polida;
Quando a roda da livre atividade gira,
O vazio estala os dentes.

Deixou cair o pincel e morreu. O seu manto de cânhamo manchado de sangue e o seu último escrito estão guardados em Daitoku-ji e são retirados todos os anos no aniversário da sua morte. Daito deixou quinze herdeiros do Dharma e os seus ensinamentos estão contidos no *Daito Kokushi goroku* (Palavras Registadas de Daito Kokushi) e no *Daito Kokushi hōgo* (Ensinamentos de Daito Kokushi).

Por respeito a Daito, Hakuin transcreveu as suas *Shūhō Myōchō daishi shū ni shimesu* (As Admoestações de Shūhō Myōchō):

Todos vós que viestes a este mosteiro reunistes-vos aqui por causa do Caminho, e não por causa de roupas ou comida. Enquanto tiverdes ombros haverá algo para vestir; enquanto tiverdes uma boca, haverá algo para comer. Por isso, vinte e quatro horas por dia, enfrentai o inefável e investigai-o minuciosamente. O tempo passa como uma seta, por isso não apliqueis a vossa mente a assuntos triviais. Esforçai-vos! Esforçai-vos! — Escrito em resposta ao pedido do monge Sotō, pelo Velho Monge da Árvore de Sala, aos 83 anos.[40]

OS KOANS NA ARTE DE HAKUIN

Dado que os koans são uma das características fundamentais da prática e do treino do Zen Rinzai, centrais para a compreensão Zen, Hakuin fazia frequentemente referência a eles na sua pintura e caligrafia. Um dos exemplos mais encantadores é o de um boi em frente a uma janela (estampa 3.11). Esta imagem refere-se ao Caso Número 38 na coleção *Mumonkan*. Neste koan, Wu-tsu Fa-yen (Jp.: Goso Hōen) (1024–1104) diz: "Um boi passa pela janela. A sua cabeça, os seus cornos e as suas quatro patas passam todos. Mas por que é que a sua cauda não consegue passar?".

Comentários de Mumon:

Se fizerdes uma reviravolta completa, abrirdes o vosso olho e derdes uma palavra de viragem sobre este ponto, sereis capazes de retribuir os quatro tipos de amor que vos favoreceram e ajudar os seres sencientes nos três reinos que vos seguem. Se ainda não fordes capazes de fazer isto, regressai a esta caixinha e refleti sobre ela, e então, pela primeira vez, realizareis algo.

VERSO DE MUMON

Passando, cai numa vala;
Regressando, pior ainda, perde-se.

Esta cauda tão pequenina,
Que coisa tão estranha ela é![41]

Este koan era um dos "Oito Koans Nanto" de Hakuin, aqueles que eram particularmente difíceis de penetrar e que exigiam grande clareza para serem totalmente compreendidos. Hakuin escreveu:

Sempre a mesma é a lua diante da janela.
Contudo, se houver apenas um ramo de ameixoeira,
Já não é a mesma. Se a esta cauda alguma coisa for adicionada, por mais infinitesimal que seja,
a sua verdadeira forma de não-forma perde-se para sempre.

Hakuin pintou imagens deste koan várias vezes, sugerindo talvez não só a sua importância para ele, mas também o facto de sentir que o tema se prestava bem ao seu ensino visual. Neste exemplo, o boi senta-se com uma expressão particularmente determinada e ferocidade no seu olho. Não só vemos vestígios de um esboço cinzento por baixo do preto do boi, mas há também um pequeno anel de nariz cinzento que está ausente noutros exemplos deste tema por Hakuin.

A inscrição é simplesmente a pergunta de Goso:

Um boi passa por uma janela.
O topo da sua cabeça, as suas quatro patas passam todas.
Por que é que a sua cauda não consegue passar?

De forma lúdica, enquanto o boi se senta a contemplar a janela, o caráter para "boi" na inscrição aponta também diretamente para baixo, em direção à janela.

Como vimos, as mortes dos mestres Zen eram frequentemente tão surpreendentes como as suas vidas, e

representavam também os seus ensinamentos finais. A morte para Hakuin era um tema importante sobre o qual comentava frequentemente, sabendo que tocaria mesmo no coração não só do seu ensino Zen, mas da existência humana. De facto, ele referia-se frequentemente à “morte” como um koan e escreveu:

Se tiverdes o desejo de estudar o Zen sob a orientação de um professor e de ver a vossa própria natureza, deveis primeiro investigar a palavra *shi* [morte]. Se quiserdes saber como investigar esta palavra, então, a toda a hora, enquanto caminhais, estais de pé, sentados ou deitados, sem desprezar a atividade, sem vos deixardes enredar pela quietude, limitai-vos a investigar o koan: “Depois de estardes mortos e serdes cremados, para onde foi a personagem principal?”

Então, numa noite ou duas, ou no máximo em poucos dias, obtereis a alegria decisiva e derradeira. Entre todos os ensinamentos e instruções, a palavra morte tem as conotações mais desagradáveis e repugnantes. Contudo, se uma vez penetrardes subitamente este koan da “morte”, [descobrireis que] não há ensinamento mais feliz do que esta instrução que serve de chave para o reino no qual o nascimento e a morte são transcendidos. ...

Para a pessoa que determinou este carácter da "morte", ainda que em pequeno grau, a grande questão de ver a sua própria natureza e alcançar o despertar é tão óbvia como olhar para a palma da mão.*

Hakuin escreveu o carácter "Morte" seguido de uma breve inscrição várias vezes, variando as inscrições. Nalguns casos, escreveu: "Morte: o jovem que conseguir penetrar isto torna-se grande," e "Morte: jovens, se têm medo de morrer, morram agora. Morram uma vez, e não terão de morrer novamente." No exemplo aqui presente, Hakuin escreveu:

Morte —
Desde o tempo dos patriarcas,
a grande oportunidade para a vida espiritual.

A caligrafia capta este importante ensinamento através de um exemplo brilhante de traço, com tinta rica e enfumaçada e um carácter "Morte" forte e proeminentemente colocado (3C). Isto está maravilhosamente equilibrado, com os componentes direito e esquerdo perfeitamente assentes sob o traço horizontal superior do carácter, que aqui está ligeiramente inclinado para a direita, conferindo uma sensação de respiração e movimento dentro da estabilidade visual do carácter.

Este carácter poderoso é depois compensado de forma elegante pelo resto da inscrição, com os seus traços angulares que parecem dançar ora para um lado ora para outro, em contraste com o único carácter "Morte" com o seu tema solene. Para Hakuin, a morte não era uma mensagem sombria, mas uma oportunidade para a transcendência. Os caracteres a dançar para trás e para a frente, para dentro e para fora, quase a alcançarem-se mutuamente entre as duas colunas, sugerem visualmente um sentido mais otimista da vida.

CERTIFICADOS DE ILUMINAÇÃO

Para além das mensagens inspiradoras e dos ensinamentos específicos do Zen destinados a encorajar e influenciar os praticantes, Hakuin usou também a sua arte para reconhecer momentos concretos de realização dos seus seguidores. Ao longo de grande parte da sua carreira, usou imagens de escovas e bastões de mestre inscritos com o nome de um seguidor para documentar a penetração de um koan por parte do praticante. Para além da sua importância como aspeto do ensino de Hakuin e da sua interação com os praticantes, estas imagens são

intrigantes devido ao seu desenvolvimento visual e à sua transformação artística ao longo do tempo.

Hakuin ofereceu imagens de Ryūjō Hossu (Bastão de Dragão e Escova) principalmente a seguidores leigos, como certificados (inka) que reconheciam a obtenção bem-sucedida de uma experiência de iluminação. A imagem do "Bastão de Dragão" deriva do Caso Número 60 do Hekiganroku, "O Bastão de Ummon Torna-se um Dragão," no qual o mestre Zen da Dinastia Tang Ummon (Ch.: Yun-men) (m. 949) diz: "O meu bastão transformou-se num dragão e engoliu o universo!

Onde estão as montanhas, os rios e o grande mundo?" O dragão torna-se assim um símbolo do estudante que experienciou com sucesso a iluminação. A escova de crina de cavalo branca é também um símbolo do abade Zen e do seu ensinamento a ser transmitido do mestre para o estudante. Ao examinar estas imagens, muitas das quais datadas, vemos não só o desenvolvimento estilístico de Hakuin, mas mais importante ainda, a sua criatividade, imaginação e curiosidade na manipulação de formas e imagens.

Até agora, pouco se sabia sobre os certificados do Bastão de Dragão, exceto que pareciam ter sido dados principalmente a praticantes leigos. Recentemente, porém, Norman Waddell publicou uma coleção traduzida de textos pouco conhecidos de Hakuin que lançam nova luz sobre os ensinamentos de Hakuin, intitulada *Hakuin's Precious Mirror Cave*. Estes textos incluem *Sakushin osasana monogatari* ("O Conto da Minha Infância") e *Takayama Yakichi monogatari* ("O Conto de Yakichi Takayama"), ambos compostos na última década de Hakuin.

No prefácio de *O Conto da Minha Infância*, Hakuin recorda a visita de um praticante leigo idoso que relata como, em duas visitas de ensino relativamente curtas a Edo em 1759 e 1761,

Hakuin concedera cerca de setenta certificados do Bastão de Dragão a estudantes leigos que haviam penetrado a dupla barreira do "Som de Uma Mão e Pôr Fim a Todos os Sons." O idoso cavalheiro expressou também a preocupação de que alguns praticantes leigos tivessem interrompido a sua prática, acreditando ingenuamente que a sua experiência inicial de *kenshō* era suficiente.

Como resultado, suplicou a Hakuin que escrevesse sobre a importância do treino pós-iluminação e que compilasse uma lista de todos os estudantes que tinham recebido certificados do Bastão de Dragão, prometendo "preservar esta lista com o maior cuidado para que no futuro possamos usá-la para formar um elo cármico que nos permita unir-nos e trabalhar para criar uma Terra de Buda na Terra."*

Após completar *O Conto da Minha Infância* em 1761, Hakuin começou a escrever *O Conto de Yakichi Takayama*, no qual revela ainda mais sobre as suas relações com os praticantes leigos, as relações dos seguidores leigos entre si e o significado dos certificados do Bastão de Dragão, reforçando também brilhantemente o propósito e a importância do treino pós-satori dentro de um conto sobrenatural bastante envolvente, baseado, pelo menos vagamente, em acontecimentos reais.

Dentro deste fantástico conto de possessão espiritual, uma divindade Shinto do santuário Inari local possui e fala através do corpo do jovem Yakichi. Entretanto, padres depreciativos de outras seitas budistas criticavam os certificados do Bastão de Dragão de Hakuin, promovendo de forma tacanha e invejosa a ideia de que os certificados estavam a fazer com que homens e mulheres impressionáveis caíssem na lisonja de Hakuin de que haviam ultrapassado o koan da dupla barreira e alcançado o *kenshō*. Os certificados são descritos como "tontos" e não melhores do que "papel higiénico usado recentemente."

No final, claro, tudo é vindicado, e somos tranquilizados de que "O Mestre Zen Hakuin desenhou aqueles certificados do Bastão de Dragão e concedeu-os pessoalmente aos estudantes porque queria encorajá-los a continuar a esforçar-se na sua prática."* Como referido anteriormente, Hakuin não escreveu muito sobre a sua arte ou a sua distribuição, pelo que mesmo este curto excerto é revelador. Mas, mais significativamente, Hakuin conseguiu envolver todos como personagens no seu conto dramático.

Em virtude de terem obtido um certificado do Bastão de Dragão, um grande número de seguidores leigos estava emocionalmente investido nesta história e na sua moral sobre a importância de manter a sua prática. No conto, vislumbramos também a dependência financeira de Hakuin em relação aos seus seguidores leigos, enquanto estes se unem para angariar dinheiro para assegurar a publicação da obra de Hakuin.

Este vislumbre das interações pessoais (mesmo que embelezadas por Hakuin) é inovador para o desenvolvimento da prática Zen leiga. Embora muitos dos escritos de Hakuin se baseiem nas experiências Zen dele próprio e de mestres passados, aqui vemo-lo a revelar a importância da experiência Zen leiga. Uma coisa é distribuir certificados para encorajamento, mas outra bem diferente é tornar os seguidores leigos parte de um texto — para que eles se vejam como figuras cruciais no mundo de Hakuin. Ele não está apenas a falar com eles, mas está a usá-los para fazer o seu ponto de vista. Eles são uma parte vital do processo em muitos aspetos; os certificados do Bastão de Dragão não são apenas sobre as suas próprias realizações, mas fazem parte do objetivo maior de difundir e manter a verdadeira prática Zen. A parte sobrenatural também não prejudica; ainda é preciso contar uma boa história.

Mais significativamente, o conto revela como estes estudantes leigos formaram sociedades Zen leigas locais, chamando-se a si próprios *jōhotsu nakama* (liga de estudantes que receberam o Bastão de Dragão do mestre Hakuin),* mantendo-se a par uns dos outros e organizando as suas próprias reuniões de prática, algo mais geralmente associado ao Zen leigo moderno no Ocidente.

As imagens de Hakuin dos "Bastões de Dragão" começaram na sua sexta década como representações padrão de bastões e escovas Zen, os instrumentos de um mestre Zen. Uma obra, datada de 1753, quando Hakuin tinha sessenta e nove anos, é uma imagem direta de um bastão fino e retorcido rodeado pela escova do mestre. Está inscrita pessoalmente para um Sr. Ito, reconhecendo um avanço espiritual significativo.

O facto de Hakuin ter dedicado tempo a criar estes documentos revela que deve ter acreditado que eram importantes como documentação concreta, essenciais para alcançar os seguidores leigos e, mais raramente, monges, a fim de os encorajar e aprofundar o seu empenho e dedicação à prática. Deve-se supor que estes documentos tinham também um grande significado pessoal para os seus destinatários.

Em exemplos subsequentes, o topo do bastão desenvolveu gradualmente um buraco, mas ainda mantinha a aparência de um bastão de madeira. Depois, lentamente, o topo do bastão começou a curvar-se ligeiramente e o buraco alargou-se, até que, no final da década de 1750, o topo do bastão se transformou numa cabeça de dragão, completa com uma grande órbita ocular e uma boca a agarrar a escova. Uma dessas imagens, datada de 1762, quando Hakuin tinha setenta e oito anos, diz:

No Dia do Aniversário de Buda [8 de abril] de 1762, Nomura Magabe, de um condado em Suru [Shizuoka], penetrou a minha dupla barreira maciça e ouviu o som de uma mão. Por isso, pincelo isto como um certificado para esta pessoa valente.

As inscrições na maioria destes certificados são geralmente as mesmas, reconhecendo que uma pessoa específica penetrou o koan em duas partes "Som de Uma Mão e Pôr Fim a Todos os Sons" (ou ocasionalmente algum outro koan).

O empenho de Hakuin no koan "Som de Uma Mão" estava firmemente estabelecido no início da década de 1750, e em 1753 escreveu:

Quando o [Som da] Mão Única entra no ouvido, ainda que no mais ligeiro grau, a sua mente, a mente do outro, a mente dos parentes, a mente de Buda, as mentes dos deuses, as mentes de todos os seres sencientes são, num só olhar, vistas com clareza, sem a menor dúvida. A isto se chama "o poder sobrenatural puro de ver as mentes dos outros." Quando o [Som da] Mão Única entra no ouvido, ainda que no mais ligeiro grau, na mente com que todos os homens são originalmente dotados, não existe um único grão de ignorância, não resta um único grão de nascimento e morte. Tudo é vasta perfeição, tudo é vasto vazio. A isto se chama o "poder sobrenatural puro de esgotar todos os efluxos."*

Em 1767, aos oitenta e três anos, Hakuin reconheceu o avanço de outro estudante no koan em duas partes "Som de Uma Mão". Neste exemplo, Hakuin acrescentou uma pupila à órbita ocular e o focinho do dragão tornou-se mais pronunciado. A imagem parece ser mais dragão do que bastão, pois a sua cabeça e as suas características faciais cuidadosamente atenuadas — pupila, boca e narina — servem para realçar a sensação de animação e animismo. Nesse mesmo ano, Hakuin

pintou outro *inka*, e podemos inferir pelo estilo ainda mais desenvolvido que é ainda posterior. Neste exemplo, o bastão/dragão aparece com um focinho totalmente desenvolvido e uma forma de dragão mais delineada. Esta é possivelmente a imagem *inka* mais tardia conhecida, e neste ponto, não há distinção — bastão e dragão são o mesmo.

A transformação destas imagens *inka* à medida que crescem em forma e poder ao longo dos anos não é apenas visualmente cativante, mas também reflete o crescimento e desenvolvimento de Hakuin como mestre. A metamorfose gráfica reflete uma transformação na perceção espiritual ou pessoal por parte de Hakuin? Ou estaria ele simplesmente a brincar com as imagens? A questão é: em que momento Hakuin começou a transformar conscientemente a imagem? Ironicamente, para que os seus seguidores não levassem a imagem demasiado à letra, Hakuin comentou certa vez o koan do *Hekiganroku*, afirmando:

Não existe tal coisa como transformar-se num dragão. Da perspetiva do bastão que engole diretamente o universo, não há necessidade de se transformar num dragão e agarrar as nuvens e o nevoeiro para voar; mesmo aqueles que passaram pelos três níveis de fechaduras não são dragões vivos.'

CONCLUSÃO

As imagens Zen de Hakuin proporcionam um vislumbre não só de como ele via o seu papel como mestre, mas também de como via o papel dos mestres Zen do passado e a sua própria posição dentro desta linhagem. Nestas imagens, vemos não só o que era importante para Hakuin em termos das suas próprias experiências Zen, mas também como ele sentia que podia utilizar as experiências dos mestres passados como ferramentas de ensino em conjunto com a sua própria arte. Embora muitos mestres e professores Zen antes dele tivessem feito trabalhos

com pincel, Hakuin foi o primeiro mestre a utilizar a arte de forma consciente e eficaz para alcançar um público tão vasto.

A sua arte não se destinava exclusivamente àqueles praticantes que já estavam comprometidos e dedicados, mas foi criada para intrigar e atrair também novos seguidores. No caso dos seus certificados *inka* de dragão/bastão, a sua arte foi também um meio de interagir pessoalmente com os praticantes, reconhecendo as suas realizações de forma concreta. Através da sua arte, Hakuin foi capaz de venerar e respeitar o passado, celebrar e apreciar o presente e, ao fazer tudo isto, garantir o futuro.

— AUDREY YOSHIKO SEO

4
DEUSES E CRIATURAS VIVAS

A expressão mais clara de como Hakuin inventou uma nova linguagem visual para o Zen pode ser vista nas suas pinturas de imagens populares, mostrando criaturas vivas de todos os tipos, bem como os seres sobrenaturais vistos anteriormente. Nisto, ele concordava com a escritura budista indiana: "Na linguagem dos anjos, das serpentes, das fadas, na fala dos demónios que falam dos humanos, em todas elas expus os profundos ensinamentos do Dharma, e em qualquer língua que um ser possa compreendê-los."

PAISAGEM E CEGOS

Enquanto as pinturas Zen tradicionais se tinham geralmente limitado a exemplares Zen, paisagens e, ocasionalmente, temas vegetais simbólicos como orquídeas ou bambu, Hakuin expandiu o leque de assuntos para incluir uma vasta gama de novos temas. Mesmo quando retomou um tema do passado, transformou-o. Por exemplo, uma pintura de paisagem de Hakuin de 1752 parece, à primeira vista, bastante tradicional ao

mostrar montanhas, algumas casas e um templo, com monges e outras figuras em pequena escala.

Este estilo provém da tradição chinesa da pintura a tinta, desenvolvida no Japão por pintores-monges como Shibun (floresceu entre 1414-63) e Sesshū, e mais tarde também por artistas profissionais. Hakuin provavelmente gostava de continuar esta tradição, mas a sua criatividade levou-o a acrescentar alguns toques muito pessoais a esta obra. Um deles é a própria composição invulgar, com bastante espaço vazio à direita e à esquerda, e elementos como casas e a pagode do templo ligeiramente inclinados para a direita.

O toque especial e único de Hakuin, no entanto, surge ao acrescentar três cegos na ponte na parte inferior central. Tentar atravessar uma ponte de troncos perigosa pode ser visto como uma metáfora visual para a travessia para a iluminação, uma metáfora verbal budista familiar como o cântico no final do Sutra do Coração:

Gate gate pāragate pārasaṃgate bodhi svāhā.
Ide, ide, ide além, ide para a outra margem, salve!

Hakuin observou no seu comentário ao Sutra do Coração: "O chinês para [*pāramitā*] significa 'alcançar a outra margem.' Mas onde fica essa? ... Dá mais um passo! ... Haverá alma na terra que pertença a 'esta margem'? Que tristeza estar enganado num cais batido pelas ondas!"*

Alguns estudiosos japoneses acreditam que esta paisagem a tinta representa um local específico onde uma ponte de troncos sobre o rio Kano ligava Chinnō em Shizuura ao pequeno povoado de doze casas de Mamano, na aldeia de Ema. Isso ficou conhecido como Mamano-tsugibashi (a Ponte de Troncos de Mamano), que tinha de ser substituída sempre que era levada pelas cheias. Na paisagem de Hakuin, no entanto, o lado direito

representa o mundo secular, enquanto à esquerda está o mundo budista do templo na montanha, que as três pequenas figuras no centro tentam alcançar. O cego no centro parece ter quase desistido, ou talvez esteja apenas a descansar, enquanto os outros dois avançam cuidadosamente.*

No canto superior direito, há outro exemplo raro de um dos pupilos de Hakuin a inscrever a sua obra; aqui foi acrescentada por Torei Enji (ver capítulo 7). À primeira vista, este *gatha* (poema budista) parece não ter relação alguma com a pintura:

Asas do basilisco, fel do lobo,
Cabeça de gato morto, cuspida da raposa!
— Se um homem vislumbrasse esta criatura,
A sua vida terminaria, morreria num instante!*

Quem é esta criatura temível? Uma vez que o poema não parece referir-se a nada na pintura, estará Torei a descrever o seu mestre, o grande mestre Zen Hakuin ele próprio? Isso seria certamente corajoso, especialmente considerando que "cuspida de raposa" é um termo frequentemente usado para falsos ensinamentos Zen, mas este tipo de vilipêndio também pode ter um propósito Zen. Hakuin tinha discutido a sua necessidade, como mestre Zen, de produzir "um idiota cego e estúpido," pelo que é certamente possível imaginar Torei a retribuir o favor. Estes insultos fazem parte do uso Zen dos opostos; para Torei, meramente elogiar Hakuin seria demasiado óbvio, reforçando estereótipos e pensamento preguiçoso, enquanto a sua censura nos desperta.°

Hakuin também deixa claro, através do paradoxo, que num sentido um mestre Zen nada pode fazer por um pupilo. Por exemplo, escreveu: "Os Mestres da nossa escola nunca transmitiram uma única migalha de Dharma aos seus estudantes. Não porque estivessem preocupados em proteger o Dharma,

mas porque estavam preocupados em proteger os seus estudantes."'

O que pode, então, fazer um estudante? Hakuin insiste que se concentrem no seu próprio progresso: "A libertação independente é quando não há Budas acima, nem seres sencientes abaixo, apenas uma pessoa no universo."*

É neste contexto que as pinturas de Hakuin podem ser abordadas. A cegueira pode ser uma vantagem quando se confronta um duende zarolho, ou uma dificuldade quando se tenta atravessar uma ponte. Depende inteiramente da pessoa e da situação, e pode ser por isso que Hakuin pintou o tema dos cegos a atravessar uma ponte de troncos pelo menos outras sete vezes como assunto principal, com os elementos da paisagem reduzidos ao mínimo.

Curiosamente, uma pintura tem nove cegos, uma tem cinco, três têm três, duas têm dois, uma tem um, e uma tem apenas o esboço contornado de uma única figura; isto demonstra mais uma vez como Hakuin continuou a mudar e a experimentar na sua arte. Pode também trazer à mente a afirmação de John Cage: "Uma estrutura é como uma ponte do nada para o nada, e qualquer um pode entrar nela."°

Numa das representações de Hakuin de três cegos, as margens são simplesmente representadas nos bordos direito e esquerdo da pintura, montanhas flutuam no espaço acima, e à direita alguns traços de tinta preta sugerem pinheiros apontando para as figuras na ponte. Criando um foco para a pintura, estes cegos são sugeridos apenas por pequenos traços e pontos muito simples do pincel, mas estão plenamente vivos; têm a combinação de aparente fragilidade e força interior dos insetos que podem herdar a terra.

Começando pela direita, os cegos parecem esforçar-se cada vez mais para atravessar a ponte. O primeiro segura as sandálias nas mãos enquanto estende o bastão, o segundo coloca o bastão no cinto e estende os dedos, e o terceiro avança de gatas com as sandálias amarradas na ponta do bastão para equilíbrio. Para tornar a situação mais difícil, a ponte não chega quite à outra margem. Conseguirão todos atravessar? Ou poderá ser um único cego em três fases da sua jornada?

Uma segunda versão do tema com apenas dois cegos aproxima-nos das figuras (estampa 4.3). A ponte é agora um grosso traço cinzento e esfumado, e há menos fundo. Novamente, o primeiro cego estende o seu bastão, mas aqui a segunda figura é omitida, levando diretamente ao cego que se arrasta de gatas. Como são maiores, Hakuin realça-os com mais variações entre tinta cinzenta e preta, e os cegos tornam-se mais específicos e menos universais. A sua tarefa é também ligeiramente mais fácil — desta vez a ponte parece chegar até à outra margem.

Comparar as diferentes versões de Hakuin do mesmo assunto pode ser fascinante. Por mais semelhantes que pareçam à primeira vista, há sempre pequenas mas significativas mudanças, demonstrando que cada vez que pegava no pincel, Hakuin se reenergizava com a sua própria criatividade. No caso desta segunda pintura, além do número diferente de figuras, há algumas linhas finas na parte inferior direita a sugerir água, que não ocorrem na primeira, enquanto a escala total muda significativamente. Mesmo com três figuras em vez de duas, a primeira pintura sugere mais solidão na vastidão da natureza ao incluir mais espaço vazio, enquanto a segunda versão pode ser considerada mais centrada no humano.

O tema dos cegos não era novo no Budismo, mas tinha sido frequentemente apresentado de forma mais negativa. Por

exemplo, aqui está uma frase de remate (que poderia ser aplicada a um koan) do Zen tradicional:

Um cego puxa muitos cegos;
Puxando-se uns aos outros para a cova do fogo.

Nas suas representações de cegos numa ponte, Hakuin acrescentou o seu próprio poema *dōka* em ambas as pinturas no canto superior esquerdo, usando a forma tradicional japonesa de cinco linhas *waka* de 5-7-5-7-7 sílabas:

Yojō mo - Tanto a saúde dos nossos corpos
ukiyo mo zattō no - como o mundo fugaz lá fora
maruki bashi - são como a ponte de troncos
wataru kokoro ga - dos cegos — um espírito/coração
yoki tebiki nari - que sabe atravessar é o melhor guia.

A ideia de uma ponte perigosa manteve a sua importância para Hakuin ao longo dos anos. Num dos seus sermões, intitulado "O Despertar do Devaneio," ele assume a voz de um comerciante, escrevendo: "A ponte do mundo que nos leva tão levemente através do nosso mundo transitório flutuante é tão perigosa para os pés que a percorrem."[10]

PEREGRINOS E UM AMESTRADOR DE MACACOS

As pinturas de Hakuin de cegos a atravessar a ponte podem arrancar um sorriso de reconhecimento aos observadores, e ainda mais divertida é a sua representação de peregrinos a escrever numa placa de templo (estampa 4.4). No século XVIII, os plebeus japoneses estavam geralmente impedidos de viajar de província em província, a menos que visitassem santuários e

templos, pelo que as peregrinações se tornaram uma desculpa para ver mais do país do que a sua aldeia ou cidade natal.

Parece que as pessoas, em todo o lado, querem deixar um registo da sua presença, e aqui um viajante está em cima das costas de outro para escrever numa placa. A mensagem oficial é "Não escreva nesta sala!" ao que ele acrescenta a resposta "Peço desculpa." A ironia de Hakuin é clara, e pode ser a sua forma de sugerir suavemente que as visitas aos templos poderiam ser mais sinceras. Por outro lado, a qualidade vivaz da pintura tira qualquer aspereza, como se Hakuin pudesse alegrar-se até com um comportamento irreverente.

Muitos peregrinos ainda hoje viajam por uma série de trinta e três templos e/ou santuários, conforme designados em várias partes do país. O texto nesta túnica de viagem de peregrino regista a ocasião: "Bodhisattva Kanzeon [Kannon]" está escrito no centro, enquanto nas laterais está inscrito: "no vigésimo quarto dia, de Késuke, na Província de Shimésa, um grupo de trinta peregrinos." Apesar da composição formal da pintura, com uma vertical fortemente apoiada que conduz a um retângulo, o chapéu redondo e vazio do peregrino central parece tornar-se um ponto de foco, um momento de vazio no meio da atividade. Equilibrando a composição total, Hakuin acrescentou uma inscrição à esquerda em colunas descendentes: "trinta e três templos no oeste, por favor, dêem esmolas a nós, peregrinos!"

As longas pernas e braços, semelhantes a paus, das figuras estão no estilo *toba-e*, pinturas cómicas geralmente encontradas em livros de xilogravura da época, e o rosto redondo e simplificado do peregrino que ajuda também sugere este estilo. Nesta ilustração do *Toba-e senjoteki* (Imagens Cómicas Sensacionais) de 1720, vemos quatro figuras a trepar umas sobre as outras, e as semelhanças estilísticas na sua arte sugerem que

Hakuin estava bastante consciente de tais imagens plebeias e que usou estas referências deliberadamente.

Embora alguns possam ver isto como o equivalente a um bispo a desenhar uma banda desenhada, para Hakuin era uma forma de alcançar as pessoas comuns num estilo que elas reconheceriam e apreciariam. Ao contrário dos pintores-monges Zen antes dele, Hakuin sentiu-se livre para usar e transformar muitas tradições artísticas diferentes, quer fossem mais altas ou mais baixas na escala social, para criar as suas pinturas inovadoras.

Ao alcançar pessoas de todas as classes sociais e profissões, Hakuin foi frequentemente atraído por temas da vida quotidiana, por vezes combinando-os com referências literárias para incluir mais pessoas no seu público. É o caso de uma pintura inicial invulgar de Hakuin que representa um velho e um rapaz junto a um riacho, a esfregar raízes de taro com dois paus e um balde.

Este tema refere-se à prática, na época da colheita, de oferecer raízes de taro à lua de outono, a maior e mais admirada do ano; pode também simbolizar a iluminação. Com o machado, o malho e o cesto deixados de lado por momentos, as duas figuras parecem estar a realizar a sua tarefa ativamente, mas o velho faz uma pausa sob os ramos do pinheiro para contemplar a lua no canto superior esquerdo da pintura. O restante do lado esquerdo da composição é dedicado a três inscrições. A primeira, mais abaixo e começando com um selo oval, é um *senryū* (haiku satírico) baseado no provérbio japonês "torcer uma corda depois de o ladrão ser capturado":

zoku wo - a corda
toraete nawa ya - que captura um ladrão —
tsuki no imo - o taro da lua

O que poderá isto significar? O provérbio original sugere que, seja o que for que estejamos a fazer, pode já ser tarde demais. Na pintura de Hakuin, o velho parece hipnotizado pela beleza da lua; estará ele tarde demais para oferecer as raízes de taro? Estará Hakuin a sugerir que podemos ser apanhados nas nossas próprias preocupações, e no entanto, a lua está sempre presente para ser experienciada? Ou que todas estas atividades humanas podem tornar-se parte da mente iluminada?

Acima do *senryū* está uma citação de uma ode do poeta chinês Su Shih (também conhecido como Su Tung-p'o) (1036-1101): "A lua nascerá em breve sobre as montanhas orientais." Seguindo o *senryū*, isto certamente se torna uma nota de esperança. Finalmente, na margem esquerda da pintura, está uma inscrição que atesta que esta é uma pintura genuína de Hakuin, escrita pelo seu pupilo Reigen Etō (1721-85).

Outra pintura a cores de Hakuin deste mesmo período tem também um toque humorístico tanto no tema como no estilo. Aqui vemos um amestrador de macacos a sorrir para o seu pupilo a dançar sobre um balde, enquanto um tamborileiro no canto inferior direito acrescenta um acompanhamento rítmico. Hakuin colocou tudo, exceto a dança, no lado direito da pintura, incluindo a inscrição, deixando uma grande quantidade de espaço vazio no qual o macaco finge correr com o seu leque aberto. Embora o macaco esteja disfarçado de mulher com o rosto velado, tal como as figuras da pintura anterior, é representado no estilo *toba-e* com pernas longas e finas, acrescentando outro toque de humor à cena.

Talvez seja este aspeto cómico da arte de Hakuin que pareceu mais invulgar aos seus contemporâneos e seguidores; em 1957, o abade de Ryūtaku-ji, Yamamoto Gempō, de noventa e dois anos, escreveu num prefácio a um livro sobre a vida e a arte de Hakuin: "Entre os muitos grandes feitos de Hakuin

Zenshi, houve um foco especial na educação e cultura populares. Através das suas pinturas e caligrafias, o seu humor caloroso pode ser visto a aparecer novamente diante dos nossos olhos."[11]

Mesmo uma pintura tão encantadora como *O Amestrador de Macacos*, no entanto, tem várias camadas de significado. Embora esta dança símia seja frequentemente realizada no Ano Novo, representa também a lealdade ao longo das estações; as atuações de macacos eram um entretenimento de rua popular em meados do período Edo. A inscrição de Hakuin, uma canção de dança de macacos aninhada no canto superior direito, menciona um peregrino de Kumano, referindo-se ao santuário de Tenjin, o poeta exilado e mais tarde deificado Michizane Sugawara (ver capítulos 1 e 5) com o seu característico ramo de ameixeira.

> "Peregrino de Kumano a passar ali
> vestido com um quimono fino de verão,
> ramos de ameixeira no ombro e na bainha,
> lago e ponte arqueada entre eles."[12]

Além disso, a pose do macaco a estender o leque traz à mente uma das cenas mais famosas da literatura histórica japonesa, um momento pungente e simbólico do *Heike monogatari* ("Conto dos Heike"). Este célebre relato da guerra civil entre os clãs Minamoto (Genji) e Taira (Heike), já referido no capítulo 2, inclui um momento em que um guerreiro num barco Taira estende o seu leque. Um samurai em terra do clã Minamoto dispara então uma flecha bem colocada que o derruba da sua mão, assinalando a eventual derrota das forças Taira.

Portanto, embora a pintura de Hakuin possa certamente ser apreciada simplesmente como um momento encantador da vida

quotidiana, inclui também vários outros aspetos. Primeiro, a ideia budista da impermanência: mesmo um grande clã nobre como os Taira foi derrotado e destruído. Segundo, a noção de não levar o poder e a posição demasiado a sério: isto é um macaco, não um guerreiro.

Terceiro, temos uma referência a um grande poeta que foi injustamente exilado, morreu e mais tarde foi enaltecido. Talvez haja mais uma camada de significado: o macaco é representado a aventurar-se no vazio. Tudo isto é expresso diretamente através das artes da pintura e da caligrafia; como disse Horace Walpole nas suas *Máximas da Escrita*: "Devemos falar aos olhos se quisermos afetar a mente."

A FORMIGA NA MÓ

Hakuin deve ter gostado de animais, aves e insetos, pois pintou-os com muita frequência. Um tema que representou frequentemente é uma formiga a rastejar à volta de uma mó, uma tarefa que parece contraproducente, pois a mó gira na direção oposta. Um dos primeiros rolos sobre este tema mostra a formiga pintada com corpo preto e pernas finas cinzentas sobre um moinho de tinta cinzenta, pintado com pincel húmido. Este tipo de moinho manual ainda é usado para moer folhas de chá verde até virar pó para usar no chá batido do *chanoyu*, a cerimónia do chá que continua importante na cultura japonesa até hoje.

A inscrição em haiku no lado esquerdo do formato faz um trocadilho com "mó" (moinho) e "demónio", ambos pronunciados "ma".

Ma o meguru - A dar voltas à mó,
ari ya sejo no - uma formiga — o segredinho
mimikosuri - deste mundo

Neste caso, "segredinho" pode significar uma sugestão de uma grande verdade, bem como o som minúsculo da formiga a andar. Su Shih, que foi um estudante sério do Zen, escreveu ao seu irmão em 1080 que a sua vida era como uma formiga a rastejar contra uma mó a girar, embora não se possa ter a certeza de que Hakuin conhecia esta passagem. De qualquer forma, Hakuin escreveu no seu *Keisō dokuzui* (Flores Venenosas num Espinhal) um poema em chinês que inscreveu numa pintura agora desconhecida do mesmo tema:

"Circulando a borda de uma mó de ferro,
Uma formiga dá voltas e mais voltas sem descanso
Como todos os seres nos seis reinos da existência,
Nascendo aqui e morrendo ali sem libertação,
Tornando-se agora um fantasma faminto, depois um animal. Se procuras a libertação deste sofrimento,
Deves ouvir o som de uma mão."[13]

Para além dos grandes temas Zen como Daruma, a maioria dos temas iniciais de Hakuin não foram repetidos nas obras dos seus últimos anos, mas ele continuou a pintar a formiga na mó até bem entrada a sua última década. Isso é exemplificado por um rolo com uma composição bastante semelhante à pintura anterior, mas que também mostra várias mudanças significativas. Uma diferença é o tamanho muito maior da formiga e a redução do espaço vazio para nos aproximar da cena. Uma segunda mudança é a integração visual da formiga com a mó, ambas mostrando gamas de tinta cinzenta a preta a fundir-se, uma característica do estilo tardio de Hakuin; o inseto já não parece um intruso, mas sim uma parte integrante da composição total. Finalmente, a inscrição, com tons mais ricos, está colocada mais perto da pintura, aumentando a intensidade do rolo.

O resultado é que nós, observadores, não somos meros recetores passivos da pintura, mas antes somos convidados a identificar-nos pessoalmente com esta atividade quotidiana, irónica e simbólica. Como se pode ver em muitos outros exemplos, o encanto do estilo inicial de Hakuin dá lugar, com o tempo, a um estilo mais poderoso, com maior profundidade expressiva, mas o seu humor, como mostra este rolo, continua a ser uma característica significativa da sua arte.

Embora os dois pares de pinturas pareçam, à primeira vista, bastante diferentes, não estaremos errados ao ver alguma semelhança entre as formigas e os cegos na ponte, tanto metaforicamente como no próprio traço do pincel, com traços circulares e curtos contrastados com áreas maiores de tinta cinzenta ou preta. A principal diferença é que os cegos têm uma margem mais distante para alcançar, enquanto a formiga parece condenada a andar em círculos.

AVES

Enquanto os cegos estão presos à ponte e a formiga à mó pela gravidade, Hakuin representou também aves em voo, como uma obra invulgar que mostra uma andorinha entre as ondas (estampa 4.9). Pintada em tons variados de tinta, esta andorinha está a voar para cima no espaço vazio por baixo da mais alta das duas fortes ondas encaracoladas. No seu poder, há um sentido de perigo para a ave, ou estas grandes ondas (pré-Hokusai) apenas enfatizam quão livremente a andorinha pode voar entre elas?

A inscrição de Hakuin, em forma de *dōka*, torna clara a noção de libertação, referindo novamente a ideia de travessia:

Hito mo mina - Para todas as pessoas
seishi no umi o - que atravessam o oceano
koeyotoya - da vida e da morte

urayamashiku mo - quão invejável é
tobu tsubame kana - o voo da andorinha

A caligrafia, no estilo inicial e pontiagudo de Hakuin, tem vários pontos de interesse. A sua estrutura básica cria duas formas diagonais: as três primeiras colunas e depois as quatro seguintes. Estas são realçadas pelo selo de abertura, que começa a primeira diagonal, e pelos dois selos finais, que ecoam e apoiam o fim do verso. A composição divide ainda as cinco linhas do poema em sete, criando um contraponto entre o poema e a sua apresentação visual. Isto é especialmente notável porque a penúltima linha do poema é escrita numa única coluna, enquanto a última linha é dividida em três partes; as formas caligráficas sobem e descem como ondas.

Tal como em muita caligrafia japonesa, os diferentes pesos dos caracteres chineses mais complexos (*kanji*) e das sílabas japonesas mais simples (*kana*) ajudam a acrescentar uma variedade de ritmos internos à inscrição, mas Hakuin por vezes joga-os uns contra os outros de formas invulgares. Por exemplo, o primeiro carácter é o *kanji* para "pessoa" ou "pessoas", ligado ao *kana* seguinte para "mo", aqui ainda mais simplificado do que o habitual. A seguir vem o *kana* para "mi", agora escrito de forma a assemelhar-se ao *kanji* inicial para "pessoas". Esta aparente repetição de "pessoas" ajuda a enfatizar a ideia de "todas as pessoas", e considerando que o *kanji* inicial derivou originalmente de um pictograma de uma pessoa com corpo e duas pernas, Hakuin consegue sugerir "pessoas e pessoas" de uma forma completamente visual.

Outro uso interessante da caligrafia para uma inscrição surge na representação de Hakuin de uma comum carriça. Aqui o primeiro carácter "rouxinol" (*uguisu*) é estendido desde um início forte para baixo no papel, com o "su" acrescentado em *kana*

para lhe dar uma cauda longa, enquanto o resto da caligrafia é consideravelmente mais pequeno tanto no tamanho das suas formas como no comprimento das suas colunas. O poema assume a forma de um haiku, e pode ser traduzido:

Uguisu ni - Quão semelhante
nari ga nitatote - a tornar-se um rouxinol —
misosazai - a carriça

No Japão, o rouxinol, especialmente amado como símbolo da primavera, é frequentemente pintado a cantar melodiosamente num ramo de ameixeira em flor. Portanto, é cómico imaginar uma carriça a fingir esta glória quando na realidade está apenas a chilrear sobre o pilão de uma tigela usada para moer alimentos. O humor continua porque a palavra para "carriça" é *misosazai*, e a pasta de *miso* é vulgarmente moída num tal almofariz. Uma vez que os monges comem bastante *miso* na sua dieta no templo, estará Hakuin a gozar com aqueles que fingem estar iluminados?

Se assim for, o seu humor é amigável. A pequena carriça, pintada com tinta escura, chilreia corajosamente do seu poleiro diagonal, enquanto o almofariz e a tigela de ralar são representados numa gama tonal restrita de tintas cinzentas que não interferem com a proeminência visual da ave. A carriça pode não ter um canto bonito, mas chilreia diretamente na direção do poema, sugerindo que pode estar envolvida na piada, ou pelo menos não intimidada por ela. Na China, a carriça foi por vezes considerada um símbolo de pobreza honesta, pelo que talvez a mensagem final de Hakuin seja que podemos ser honestos connosco próprios — nem todas as canções precisam de ser as de um rouxinol.

Outra ave ocasionalmente pintada por Hakuin é a garça-noturna, que ele representa a pisar um *dojō* (lambari), um

pequeno peixe de água doce que se assemelha a uma enguia. A inscrição começa no centro da composição, logo após o selo oval de abertura, com o lambari a queixar-se:

Nani yatsu da - O que estás a fazer
hito no senaka - a trepar
noboriotte - para cima das costas de alguém —
dojōbone mo - até a espinha de um lambari
tamaranai zō - não aguenta!

Na extremidade direita vem a resposta:

Goisagi mashi - É uma garça-nocturna.

Embora a pintura seja simples e encantadora na sua tinta cinzenta suave, há vários significados adicionais sugeridos nesta inscrição. Por exemplo, a "espinha do *dojō*" (*dojōbone*) é um trocadilho com a palavra *dōshōbone*, que significa "uma pessoa com uma espinha dorsal firme", sugerindo que mesmo as pessoas que parecem fortes devem livrar-se de todos os obstáculos para encontrar a sua própria liberdade de espírito.

OS CINCO RANGOS

Levando-nos mais fundo na filosofia Zen, a palavra para garça-nocturna (*goisagi*) pode relacionar-se com a conceção Zen dos "Cinco Rangos" (*Goi*) do Relativo e do Absoluto (também conhecidos como o Aparente e o Real). Desenvolvido na China por mestres Zen incluindo Tung-shan (Jp.: Tōzan) (807-69), isto era uma descrição da prática espiritual através de cinco níveis de realização. Historicamente de especial interesse para os monges da seita Soto Zen, tornou-se também de grande importância para Hakuin nos seus últimos anos. Embora tivesse estudado os Cinco Rangos com o seu mestre Shōju, que os chamava de ensinamento compassivo, foi apenas em 1748 que os seus mistérios se tornaram perfeitamente claros para ele. Naquela

época, escreveu: "Certamente os Cinco Rangos são uma tocha no caminho da meia-noite, um barco de ferry na margem do rio quando alguém se perdeu!"[14]

Como sistema de caracterização e epitomização das diferentes etapas ao longo do caminho Zen, os "Cinco Rangos" podem ser considerados fundamentais, e Hakuin estava angustiado por serem frequentemente ignorados pelos seus estudantes Zen, a quem comparava a "pessoas cegas a deitar fora as suas bengalas, dizendo que são inúteis, e depois a ficarem atoladas na lama." Para encorajar os seus seguidores, ensinou: "Se quiseres encontrar a fonte profunda, deves procurar através da experiência pessoal. Trabalhei estes trinta anos — não penses que é fácil!"[15]

O primeiro dos Cinco Rangos é o Relativo Absoluto (O Aparente dentro do Real). Este nível pode corresponder a uma primeira experiência de iluminação, e Hakuin escreveu: "Quando praticantes genuínos acumularam realização na busca interior e estão cheios do poder da cultivação oculta, se de repente romperem, então o próprio espaço se desvanece. ... Não há nem aflição nem iluminação. ... [no entanto] acontece frequentemente que as pessoas tomam este rango como o fim de toda a questão; considerando-o a obtenção da Budeidade, apegam-se a ele obsessivamente, nunca o largando. A isto se chama Zen em água estagnada."[16]

O Segundo Rango é o Absoluto Relativo (O Real dentro do Aparente). Aqui o praticante Zen move-se da unidade primordial para uma maior compreensão da diversidade, e Hakuin comenta que é vital "ver tudo diante dos teus olhos como a tua própria verdadeira face limpa ... todas as coisas se tornam o teu próprio espelho precioso ... as coisas e o eu não estão separados."[17] No entanto, mais uma vez Hakuin sublinha que não se deve parar neste estado, mas continuar em frente.

O Terceiro Rango é Vir de Dentro do Absoluto (O Vir de Dentro do Real). Isto corresponde ao regresso ao mundo, e Hakuin observa: "Neste rango, os seres iluminados do veículo superior não permanecem no estado de resultado que realizaram; do oceano da ausência de esforço, irradiam a grande compaixão incondicionada."[18]

O Quarto Rango é Chegar em Ambos (A Chegada à Integração Mútua), onde o praticante pode fazer girar a roda da não-dualidade da luz e da escuridão, tal como uma flor de lótus que brota do pó mundano. No entanto, mesmo aqui não se pode descansar em paz, mas deve-se continuar para o Quinto Rango, Realização em Ambos (Unidade Alcançada). Este Hakuin não define nem descreve, a não ser citando o poema de Tung-shan:

Unidade Alcançada:
Quem ousa igualar-se a ele
Que cai nem no ser nem no não-ser!
Todos os homens querem sair
Da corrente da vida quotidiana
Mas ele, afinal, regressa
Para se sentar entre as cinzas e o carvão.[19]

A interpretação de Hakuin dos Cinco Rangos segue as suas duas principais mensagens para os pupilos monges. Ele insiste primeiro que nunca devem descansar nas suas realizações espirituais, mas avançar para uma compreensão cada vez mais profunda, e segundo que devem regressar ao mundo com compaixão sem fim.

RAPOSAS DANÇANTES

Noutra representação encantadora de criaturas vivas, o estilo de caricatura *toba-e* é evidente na representação de Hakuin de raposas dançantes.

Embora as raposas brancas (*byakko*) sejam um tema invulgar para a pintura Zen, têm ecos que remontam ao *Chōjū giga* do século XI, o rolo de animais folgazões no qual o comportamento humano é satirizado. Aqui, carregando espadas nos cintos, as duas raposas atuam como uma paródia através de um trocadilho (*yakko* é a palavra para os homens de bandeira que lideravam as procissões dos *daimyō* em casacos curtos de quimono), mas a sua aparência alegre sugere significados adicionais. O carácter escrito na túnica do dançarino à esquerda é a palavra para "ouro", indicando a natureza propícia da imagem, que pode ter sido destinada ao Ano Novo.

A inscrição, utilizando gíria da época de Hakuin, assume a forma de um *senryū*:

Byakkorasa - Raposas brancas!
bakashite okero no - estar a enganar-nos
hokora de se - enche-vos de orgulho?

Uma vez que as raposas têm sido associadas há muito tempo a divindades Shinto, atuando frequentemente como mensageiras dos deuses e também aparecendo no folclore como enganadoras, podemos ver a abordagem de múltiplas camadas que Hakuin adotou.

Nesta pintura, os tons são cinzentos em vez de pretos, com algum esfumado de tinta húmida em pontos rítmicos tanto na pintura como na inscrição, enquanto a composição é ousada, sugerindo a forma de um copo. A pose das duas raposas cria uma forte diagonal repetida nos seus braços e pernas; esta diagonal é então ecoada mais suavemente no selo de abertura e nas três primeiras colunas da caligrafia, bem como pelas palavras finais e pelos selos finais. Embora este rolo possa parecer, à primeira vista, nada mais do que um desenho animado bem-humorado,

tem tanto uma habilidade artística subtil como, mais importante, um sentido de encantamento.

Na sua atitude inclusiva em relação a todos os seres vivos, Hakuin referiu-se frequentemente a animais e aves nos seus sermões à população. Por exemplo, num "cântico de rua" coloquial, ensinou:

"Uma raposa salta sobre o alto portão do santuário, e dizem que ela se torna uma divindade.

Uma pomba arrulha, e embora pareça muda, tem maneiras suficientes para se sentar três ramos abaixo dos seus pais.
Um pardal chilreia, lembrando-te do caminho da lealdade.
Um corvo grasna ruidosamente, mas alimenta os seus pais com o seu próprio bico, retribuindo a bondade por piedade filial.
As aves cantam dia e noite, mas tu não lhes dás ouvidos.
Andas a correr ofegante o dia todo — esta não é forma de um humano ser!

Quando estás de pé ou sentado, estás sempre aos saltos. Essa não é a maneira de ser um ser humano, por isso, se alguém disser que não és tão bom como peixes ou aves, não podes negar.

Se realmente pensas que não podes negar, regressa à origem..."[20]

MACACOS

Se há um animal que Hakuin pintou mais do que qualquer outro, é o macaco. Este símio aparece em várias formas — a alcançar o reflexo da lua na água, a baloiçar de uma árvore, ou, numa das felizes inspirações de Hakuin, a recusar-se a ouvir o

canto de um cuco que voa acima dele. Aqui, quase toda a pintura é feita com tinta cinzenta húmida, com tons mais escuros a atrair eficazmente a nossa atenção para a cara e os pés do macaco.

Para acrescentar ainda mais foco, o macaco está situado numa célula de espaço circular formada pelo penhasco e pelos pinheiros por cima, com uma única abertura à esquerda por onde o cuco voa livremente em direção à inscrição. Embora a imagem evoque os três macacos "não ver o mal, não ouvir o mal, não dizer o mal", Hakuin tem também outra coisa em mente, como sugere o seu haiku:

Kikazu to mo - Mesmo quando não ouves,
katate wageyo - levanta uma mão —
hototogisu - o cuco!

O som do cuco tem sido celebrado no Japão há muito tempo como o prenúncio do verão, e poetas e amantes esperavam frequentemente toda a noite para ouvir o seu primeiro canto. Uma vez que o cuco é uma das raras aves que canta enquanto voa, a experiência de o ver e ouvir ao mesmo tempo é uma alegria adicional. Mas e o macaco? Em vez de simplesmente não ouvir o mal, esta pequena criatura está a cortar-se do mundo, evitando qualquer possibilidade de um momento iluminador.

Será ler demasiado nesta pintura ver o carácter para "coração/mente" na saliência sob o macaco? Hakuin certamente misturou pintura e caligrafia de formas muito inventivas, como se discute mais detalhadamente no próximo capítulo, mas, em qualquer caso, o seu traço é tão cheio de animação que a possibilidade de as palavras se tornarem imagens, e as imagens se tornarem palavras, é certamente evidente em muitos dos seus rolos. Talvez mais importante, no entanto, não seja apenas a referência ao koan de Hakuin sobre o som de uma mão, mas

também o seu apelo para que não nos escondamos da experiência.

A preocupação e a simpatia de Hakuin por todos os seres informam constantemente a sua arte, tal como fundamentam todos os seus ensinamentos Zen. Como escreveu para os seus pupilos, "é essencial conceber uma atitude de grande compaixão e empenho para ajudar todas as pessoas em todo o lado."[21] Escreveu também um poema que expressa a sua aceitação e deleite no mundo quotidiano das criaturas vivas:

"Formigas preguiçosas lutam para levar as asas de uma libélula morta,
Andorinhas da primavera empoleiram-se lado a lado num ramo de salgueiro.
Mulheres que trabalham com bichos-da-seda, pálidas e cansadas, carregam cestos de folhas de amoreira,
Garotos da aldeia com rebentos de bambu roubados esgueiram-se pela cerca partida."[22]

Neste contexto, torna-se claro porque é que as pinturas de pessoas, animais e cenas da vida quotidiana eram vias criativas através das quais Hakuin podia expressar a sua compaixão por todos os seres vivos.

— STEPHEN ADDISS

5
TEMAS CONFUCIANOS E PINTURA-CALIGRAFIA

Como referido nos capítulos anteriores, nos seus escritos e pinturas Hakuin foi muito além do domínio tradicional de temas Zen e, ao fazê-lo, criou novas formas visuais e coloquiais para

alcançar um público muito mais vasto. Hakuin nunca se esquivou a divertir-se um pouco e não se limitou a temas Zen bem conhecidos ou a figuras culturais japonesas familiares. Muitas das suas imagens e caligrafias emprestaram da cultura chinesa, incluindo o Taoísmo, e particularmente as influências Confucianas que dominavam o pensamento filosófico e as políticas governamentais durante o período Edo. Mas a abordagem de Hakuin não era seca nem pesada; há frequentemente um certo jogo ou capricho, tornando as imagens acessíveis e aproximáveis. Noutros casos, usou o poder puro do seu pincel para atordoar visualmente o observador, confrontando-o com a sua mensagem. Hakuin, mais do que qualquer outro mestre Zen, compreendeu este poder visual e teve a visão de ver a arte como um meio de atrair o interesse popular pelo Zen.

Assim como o mestre budista Shingon Kūkai (Kōbō Daishi) (774-835) acreditava que as pinturas deveriam ser usadas como um meio de ensinar as complexidades do budismo esotérico, Hakuin também viu as possibilidades de utilizar a pintura e a caligrafia Zen como representações visuais concretas das experiências de meditação e iluminação, experiências que, segundo ele, deveriam ser associadas à vida quotidiana. Kūkai escrevera:

"O Dharma está para além da palavra, mas sem a palavra não pode ser revelado. A Talidade transcende as formas, mas sem depender das formas não pode ser realizada. Embora se possa, por vezes, errar ao tomar o dedo que aponta para a lua como sendo a própria lua, os ensinamentos de Buda que guiam as pessoas são ilimitados."[3]

Da mesma forma, Hakuin explicou sobre a arte Zen:

"Esta arte, produzida por algo que não podemos conhecer plenamente, é como a natureza inata da mente que opera em todas as nossas atividades quotidianas."[4]

Hakuin não só usou temas inovadores, como também compreendeu a importância de criar composições vivas e cativantes para captar o interesse das pessoas. Aproveitando a crescente alfabetização do período Edo, Hakuin conseguiu integrar nas suas composições trocadilhos e caracteres caligráficos ocultos. Ao mesmo tempo, usou também as suas imagens ocasionalmente para transmitir críticas pessoais à sociedade religiosa e secular, demonstrando um papel acrescido na consciência e sensibilização social por parte de um mestre Zen que podia não só servir as necessidades espirituais dos seus seguidores, mas também inspirar a sua consciência social.

Mais importante ainda, novas portas foram abertas para a população em geral. As pessoas não só podiam desfrutar dos benefícios estéticos da caligrafia e das pinturas inscritas, como também podiam participar num novo fórum de comunicação espiritual e de jogo intelectual. A combinação destes fatores fez com que a arte Zen do período Edo se tornasse uma grande influência na sociedade japonesa, e Hakuin foi o seu praticante mais influente.

Para além de tornar as suas imagens acessíveis, Hakuin experimentou a interação palavra-imagem nas artes da caligrafia e da pintura, integrando os conceitos de palavra e imagem mais próximos composicionalmente para criar um todo visualmente unificado. Nas mãos de Hakuin, se um texto pode ensinar e uma imagem pode reforçar esse ensinamento, porque não juntar os dois?

SHŌKI

Para além dos patriarcas e figuras budistas, Hakuin percebeu que figuras culturais familiares podiam ser usadas para transmitir ideais Zen. Além disso, essas figuras não tinham de ser japonesas. Em particular, Hakuin recorreu à figura imponente, cativante e visualmente marcante de Shōki, o Exorcista de Demónios, do folclore chinês, que proporcionava uma história divertida de virtude nobre pessoal. Segundo a lenda, certa noite, tarde, doente e com febre, o Imperador Ming Huang (r. 713-56) da Dinastia Tang sonhou que via um pequeno demónio que tinha entrado no palácio e roubado a sua flauta de jade e um saco bordado de púrpura da sua consorte, Yang Kuei-fei. O episódio está registado no *T'ang I-shih*, datado de 1589.

"Então, em vez de fugir, o ser estranho começou a brincar pelos terrenos do palácio com o butim. Ming Huang aproximou-se dele e exigiu uma explicação. O demónio respondeu respeitosamente que o seu nome era Hsu Hao e explicou que 'Hsu' significava 'roubar indiscriminadamente por diversão' e 'Hao' significava 'substituir as alegrias dos homens por tristezas'. Ao ouvir isto, o imperador irritou-se e quis chamar os seus guarda-costas. Mas nesse exato momento, um demónio de grande porte, usando um chapéu esfarrapado, uma túnica azul, um cinto de chifre e botas pretas, apareceu e agarrou o ladrão. Imediatamente depois, procedeu primeiro a arrancar os olhos da vítima, depois despedaçou-a e finalmente comeu-a."

A pedido do imperador, a figura imponente identificou-se como sendo originalmente um estudioso chinês chamado Chung K'uei (Jp.: Shōki) que tinha falhado os seus exames imperiais no século VII e, em desespero, tinha batido com a cabeça contra os degraus do palácio. Ao ouvir este ato desesperado, o então imperador Kao-tsu (r. 618-27) concedeu-lhe um enterro oficial. Em gratidão, Shōki decidiu dedicar a sua vida após a morte a proteger o mundo do mal. Quando Ming Huang acordou do seu

sonho, convocou o pintor Wu Tao-tzu (act. 720-60) para pintar um retrato do Exorcista. Wu captou a figura com tanto sucesso que Ming Huang o reconheceu imediatamente.

Shōki rapidamente se tornou um tema popular tanto para pintores profissionais como para eruditos na China; no século X, o tema do Exorcista parece ter-se tornado um tema padrão na pintura chinesa. Os artistas basearam as suas obras principalmente no modelo de Wu Tao-tzu (embora não sobrevivam exemplos das imagens de Shōki de Wu Tao-tzu), e tornou-se costume exibir pinturas de Shōki durante a Décima Segunda Lua (pouco antes do Ano Novo).

O tema foi introduzido no Japão pelo período Kamakura (1185-1392). Shōki aparece num *jigoku zōshi* (rolo do inferno) desta época, e há evidências que sugerem que Sesshū pode ter pintado mais tarde uma versão de Shōki. Embora nenhuma dessas pinturas permaneça existente, o livro *Shuchin gafu* (Uma Coleção de Pinturas Raras, 1802) ilustra esboços de Kanō Tan'yū (1602-74) que se diz serem baseados em pinturas de Sesshū.

É provável que este tipo de imagens impressas tenha disseminado a imagem de Shōki na cultura japonesa para além do domínio dos textos chineses. Shōki emergiu do seu contexto anterior para o domínio da cultura popular, acabando por ser associado ao Festival do Dia dos Rapazes (5 de maio), uma data anteriormente associada em parte a má sorte e espíritos malignos. No final do século XVIII, as famílias com rapazes jovens com menos de sete anos começaram a prática de pendurar estandartes com a imagem de Shōki no exterior das suas casas para afastar o mal, e durante o século XIX, outros acessórios do Dia dos Rapazes também eram exibidos dentro de casa, contribuindo para a produção de mais pinturas decorativas.

Os artistas da época parecem fascinados pelo tema e por todas as oportunidades criativas que apresentava. Apesar da sua ferocidade, Shōki é frequentemente representado de formas humorísticas, por vezes à mercê brincalhona dos pequenos demónios que tenta capturar; estes podem ser mostrados a esconder-se em lugares criativos, incluindo debaixo do próprio chapéu de Shōki. Esta qualidade lúdica só serviu para aumentar a popularidade da figura e torná-la uma personagem mais amável na cultura japonesa.[5]

Hakuin pintou Shōki inúmeras vezes; porquê não é claro, mas deve ter sentido que Shōki proporcionava uma figura visualmente emocionante e filosoficamente intrigante que já apelava à população em geral. Shōki, que escolhera livrar o mundo do mal, era o exemplo perfeito para Hakuin ensinar os benefícios de seguir o caminho budista, revelando que o sucesso pessoal ou mundano não é tudo. O próprio Shōki tinha falhado originalmente, mas superou a adversidade e escolheu livrar o mundo de demónios que, num sentido Zen, representam paixões e ilusões mundanas. Ao mesmo tempo, Shōki tem o humor para compreender que as paixões/demónios fazem parte deste mundo e, portanto, devem ser encarados com naturalidade.

Shōki era também um símbolo de força pessoal e determinação, virtudes valorizadas no Zen. Visualmente marcante, ameaçador e, no entanto, algo humorístico, diz-se que a sua figura corpulenta "anda nas pontas dos pés, nas pontas dos pés" pelo palácio. Num grande rolo de Hakuin, vemos a determinação de Shōki, aparente na sua expressão carrancuda, enquanto ele se prepara para enfrentar as forças demoníacas (estampa 5.1). Como em quase todos os casos, Shōki olha para cima (ou para dentro), levando o observador à caligrafia. Este olhar voltado para cima e o tratamento da cabeça e das feições faciais são, de facto, semelhantes aos retratos de Daruma de

Hakuin, e Shōki mantém uma aparência "estrangeira" muito parecida com Daruma.

Hakuin enfatiza o rosto de Shōki emoldurando-o com as abas do seu chapéu de estudioso e a ponta da sua barba, que se vira para cima de forma peculiar. A presença física e a estatura do Exorcista são enfatizadas pelas linhas audaciosas que delineiam a túnica, mas Hakuin acrescenta um detalhe humorístico com as botas manchadas de leopardo. Curiosamente, apesar do seu tamanho, Shōki está equilibrado em pés bastante pequenos — realçando a ideia de andar nas pontas dos pés. A inscrição, escrita num script proporcionalmente bastante pequeno acima da figura, diz:

"Entro no castelo imperial.
Correndo pelo corredor,
escorrego para debaixo da escadaria.
Ocultando a minha longa espada,
ando nas pontas dos pés, nas pontas dos pés, nas pontas dos pés."

Nem a figura nem a inscrição da pintura são um tema ou ensinamento Zen puro, mas Hakuin deve ter acreditado que algo no que Shōki representava poderia beneficiar os praticantes de Zen, talvez a ideia de um protetor, bem como de um ideal virtuoso.

Embora tradicionalmente representado como um protetor feroz, mantendo um olhar sempre atento aos *oni* (demónios) incómodos, mesmo Shōki não poderia ser esperado que estivesse vigilante dia e noite, e ocasionalmente poderia ser apanhado a tirar uma soneca. No entanto, mesmo durante o seu breve descanso, vemos que Shōki tem a situação sob controlo, dormitando pacificamente encostado a um demónio que já foi

subjugado; enquanto o demónio claramente não está satisfeito com a situação, Shōki parece bastante contente.

A inscrição de Hakuin explica:

"A figura de um
demónio,
a pensar que foi enganado —
apenas uma sesta da tarde."

Hakuin sugere que a perceção de captura do demónio pode não ser a situação real; a perceção e a ilusão nublam a nossa compreensão da realidade. Terá ele sido realmente capturado, ou apenas pensa que sim, preso pela sua própria perceção? De qualquer forma, Shōki dormita contente sobre a sua almofada rechonchuda com um olhar sonhador na cara, um grande contraste com a expressão feroz e severa da pintura anterior.

A imagem revela um engenhoso contraste entre as duas figuras em tamanho, disposição e no contraste dos espaços negativos e positivos nos seus corpos — o espaço negativo da túnica de Shōki versus o padrão complicado no corpo do *oni*. Também a expressão pacífica no rosto de Shōki contrasta com o olhar desconcertado e ignominioso do *oni*, e as maravilhosas garras do *oni* equilibram as botas pesadas de Shōki. As figuras estão aconchegadas, mas mantêm um sentido de movimento horizontal através da colocação direcional dos pés de Shōki, das abas do seu chapéu, da sua espada e da sua mão direita.

Ocasionalmente, o formidável Shōki também tem de enfrentar os seus próprios demónios. Noutra imagem, Hakuin mostra a figura assustada pelo seu próprio reflexo num tanque de água com a inscrição: "O meu reflexo na água arrepia-me os nervos." Uma representação poderosa e ao mesmo tempo cómica de Shōki, a imagem transmite a ideia Zen da reflexão, que pode levar à compreensão da própria natureza. Depois de

afastar os demónios exteriores, até Shōki fica a refletir sobre a sua própria natureza. A leveza da caligrafia parece bastante delicada em contraste com os traços largos das mangas da sua túnica e do penhasco contra o qual se encosta. Composicionalmente, é uma obra muito forte, com a figura de Shōki a dominar o espaço. A inscrição, bastante pequena, flutua ao lado da cabeça de Shōki como um pensamento pessoal e silencioso.

Nem todas as imagens de Shōki e *oni* de Hakuin são tão encantadoras. Numa imagem grande e impressionante datada de 5 de maio de 1767, quando tinha oitenta e três anos, Hakuin representa Shōki com olhos selvagens e determinação aguçada, prestes a baixar um pilão de madeira (*surigaki*) para dentro de uma tigela de moer (*suribachi*) cheia de dois *oni* suplicantes (estampa 5.4). A inscrição, escrita apertadamente à volta da cabeça de Shōki, diz:

"Sob os corredores do Palácio Imperial,
esconde a sua espada.
Silenciosamente, secretamente,
a pensar em moer *miso* de *oni*,
mas seria demasiado cruel."

O Professor Yoshizawa Katsuhiro da Universidade Hanazono interpreta isto como Hakuin a sugerir que devemos esmagar as nossas paixões malignas para experienciar o despertar espiritual. No entanto, também é possível que Hakuin esteja a sugerir que, embora o mal seja uma parte do mundo dualista que devemos tentar controlar, também devemos aceitá-lo e lidar com ele. Reconhecer os nossos próprios demónios torna-se uma espécie de prática espiritual e fornece-nos o nosso próprio alimento espiritual.[7]

TETSUBŌ

O *tetsubō* (vara de ferro), também conhecido como Vara do Diabo, é tradicionalmente associado aos demónios que atormentam os pecadores nos reinos do inferno. Embora os monges Zen, incluindo Hakuin, Torei, Shunsō e outros, tenham pintado frequentemente o tema, é, na verdade, mais representativo do Budismo da Terra Pura.[8] Os guardiões destes infernos são vários demónios e criaturas que atormentam as suas vítimas implacavelmente. Tradicionalmente, Emma, o rei do inferno, é acompanhado por *oni* vermelhos e azuis que executam os seus julgamentos. As imagens do inferno mostram frequentemente pequenas figuras demoníacas a correr por todo o lado, brandindo grandes varas de ferro para assustar os seus encargos e submetê-los.

No entanto, apesar da sua associação primária com a ideologia e as imagens da Terra Pura, os mestres Zen recorreram frequentemente ao tema da vara de ferro para a sua própria arte. Em vez das imagens elaboradas e gráficas do inferno que servem como dissuasor narrativo para o mau comportamento, os artistas Zen pintaram simplesmente imagens grandes e poderosas do *tetsubō*, que servem dramaticamente como símbolos diretos dos tormentos do inferno.

Hakuin pintou imagens de *tetsubō* inúmeras vezes e seguiu o mesmo formato repetidamente, nunca variando realmente a composição ou a inscrição; como resultado, os *tetsubō* estão entre as suas obras mais dramáticas e poderosas. As suas varas de ferro geralmente preenchem a composição vertical com tinta espessa e ricamente aplicada, descendo desde o anel sólido no topo, passando pela parte vertical robusta da vara, até uma área grossamente torcida. Hakuin começa então a inscrição à direita da vara e completa-a no lado esquerdo. A inscrição, "Aqueles que temem isto irão para o paraíso," reflete a diretividade da imagem; não é necessária uma longa narrativa descritiva, nem

detalhes sobre os níveis do purgatório ou a relação de causa e efeito entre pecados e castigos. Hakuin torna a imagem e a inscrição tão diretas e sucintas quanto possível.

Embora este *tetsubō* pareça, à primeira vista, uma imagem relativamente simples, sem detalhes complicados, Hakuin dedicou-lhe, na verdade, muito cuidado e controlo; não foi feito com um gesto rápido e amplo. O anel foi cuidadosamente delineado com o pincel; embora não seja um círculo perfeito, é equilibrado na forma, no traço e no tom da tinta. Podemos imaginar Hakuin a mover o seu pincel lenta e deliberadamente, fechando cuidadosamente o círculo. Depois, levantou o pincel por um momento, colocou-o firmemente na base do círculo e começou a puxá-lo para baixo na página, novamente lenta e deliberadamente. Em direção ao meio da composição, Hakuin virou o pincel para trás e para a frente num movimento em ziguezague, criando a parte torcida da vara. Ao representar esta parte pesada e ameaçadora do *tetsubō*, Hakuin criou também a parte mais bela da sua pintura. O movimento curvo e torcido do pincel faz com que a tinta se enrole em tons quebrados, acrescentando profundidade e dimensão a esta parte da vara.

Claro, mesmo nos momentos mais profundos e instigantes, há espaço para pausa. Assim como o praticante começou a temer a ira dos demónios e do inferno, Hakuin lembra-nos que estes também são apenas perceções. Assim como o *oni* pode ter julgado mal a sua situação com Shōki, talvez também não tenhamos compreendido completamente o *oni*. Numa imagem muito encantadora e ligeiramente assombrosa, encontramos apenas o *tetsubō* e uma saia de pele de leopardo, aparentemente abandonados (estampa 5.6). A inscrição informa-nos:

"O *oni* não está aqui,
provavelmente foi ao balneário."

Portanto, enquanto estamos preocupados em encontrar um *oni*, ele deixou a sua saia e a vara de ferro e foi mergulhar num banho quente. Quanto às noções preconcebidas.

O tema de um *oni* a tomar banho não foi inventado por Hakuin; era um tema popular de *ōtsu-e* durante o final do século XVII e XVIII. As primeiras imagens *ōtsu-e* revelavam figuras simples sem inscrições (fig. 5.1), mas imagens posteriores incluíam também frases curtas como: "De que serve esfregar a sua pele, se o seu coração continua tão negro como sempre?" Ou o oposto: "Até um *oni* pode tornar-se um Buda se lavar o seu coração de demónio."[9] A capacidade de Hakuin de emprestar destas imagens coloridas e populares *ōtsu-e* e, neste caso, acrescentar a sua própria inscrição, revela novamente a sua consciência da cultura popular e a sua facilidade em emprestar dela.

Culturalmente, a imagem também é significativa porque os banhos são uma parte tão importante da sociedade japonesa. Muitas pessoas ainda visitam balneários comunitários nos seus bairros, pelo que é divertido imaginar *oni* a socializar nos banhos quentes com os outros. Claro, a água e o banho também são importantes nos rituais de purificação japoneses, abrindo outras possibilidades para o *oni*. O Caso Número 78 no *Hekiganroku* afirma: "Em tempos antigos, havia dezasseis Bodhisattvas. Na hora do banho dos monges, seguindo a regra, eles [os bodhisattvas] tomaram banho. Subitamente experienciaram a realização através do toque da água. Vós, reverendos estudantes Zen, compreendeis as suas palavras? 'Experienciámos o toque subtil e claro, alcançámos a Budeidade e ainda a mantemos.' Podereis alcançar esta condição depois de sete vezes perfurar e oito vezes romper."[10] Talvez o *oni* esteja a descobrir alguma coisa.

SHINNŌ

Emprestando ainda mais do folclore chinês, Hakuin pintou ocasionalmente imagens de Shinnō (Ch.: Shen Nong), o deus da agricultura e da medicina (estampa 5.7). Esta figura representa um lendário líder chinês conhecido como Imperador Yan (c. 2737 — c. 2698 a.C.), a quem se atribui ter sido o primeiro a fazer medicamentos à base de ervas a partir de minerais e plantas e a ensinar o seu povo a cultivar e a plantar. Também se atribui a ele ter sido o primeiro a preparar folhas de chá. A inscrição diz:

"Compreendendo as ervas para usar como medicina,
cortando árvores para poder arar,
ensinando a cozinhar usando o fogo,
ensinando os benefícios das bestas estranhas,
um homem virtuoso de grande saber e cura."

Shinnō é tradicionalmente representado como meio-homem, meio-cabra ou boi, com dois pequenos chifres a sobressair da sua cabeça. Usa uma capa de folhas e pele de leopardo e geralmente segura ramos de vegetais e um cajado/enxada de madeira. Assim, Hakuin veste o sábio com uma capa de folhagem exuberante adornada com grandes mangas de pele de leopardo. Parece envelhecido mas vivo, e revela os olhos arregalados comuns em muitas das figuras de Hakuin. Este é um excelente exemplo do estilo de pintura mais refinado de Hakuin, particularmente evidente nas linhas finas do rosto da figura com as suas bochechas rechonchudas, sorriso caloroso e olhos brilhantes.

VIRTUDE E ESTABILIDADE

Shōki e Shinnō refletem ambos a influência chinesa, mas Hakuin foi ainda mais influenciado pelos ideais Confucianos que também incorporou na sua arte e ensino. Num exemplo poderoso, Hakuin escreveu a sua própria versão do carácter *toku*, "Virtude" (estampa 5.8), e acima dele inscreveu:

"Poupa dinheiro para os teus descendentes —
Eles vão gastá-lo.
Coleciona livros para os teus filhos e netos —
Eles não os lerão.
A melhor coisa que podes fazer por eles —
Aumenta a tua própria virtude.
Silenciosamente, secretamente
Transmite este ideal aos teus descendentes,
E perdurará através das gerações."

Os dois primeiros caracteres da inscrição, "Poupa dinheiro," captam imediatamente a atenção do observador; a inscrição continua então, dançando acima do grande carácter "Virtude", sem qualquer preocupação em manter colunas uniformes ou tamanho consistente. Numerosos caracteres fundem-se uns nos outros, alguns parecem espremidos nos seus espaços, e na segunda coluna, um deles assenta mesmo em cima do carácter "Virtude". Hakuin pegou num ensinamento Confuciano formal e valorizou-o através da vivacidade visual que capta a atenção do observador. Visualmente, parece que Hakuin está propositadamente a contrastar a "Virtude" sólida e estável com a massa indisciplinada dos outros caracteres, representando os descendentes ingratos.

O texto é do estudioso confuciano chinês Ssu-ma Kuang (1018-86), mas para além do ensinamento, Hakuin também ponderou a estrutura visual do carácter "Virtude". Em 1749 escreveu:

"Olha para o ideograma para 'Virtude.' É composto por duas partes, uma parte significa 'direito' [直] e a outra 'coração' ou 'mente' [忄心]. O coração ou mente direita é a verdade do céu e chama-se integridade. Todo o homem que é vassalo de um Senhor deve ser particularmente cuidadoso em ser direito e correto, sem vontade própria. Deve ser inteiramente homem do seu Senhor, nem pode ser parcial na sua lealdade. Um homem que é correto nestas coisas e observa as leis da verdade celestial é um homem leal... E olha também para o ideograma para 'direito'. Também é feito de duas partes. Uma parte significa 'unidade' e a outra significa 'parar'. Se 'parares' com um coração simples, serás uma pessoa íntegra, alguém com integridade. Quando as próprias raízes dos nossos corações são inteiras ou integradas, em unidade com a sua verdadeira natureza, então estão 'paradas' na 'Unidade'."[11]

Da mesma forma, já no final da sua vida, Hakuin escreveu o carácter *sei* (estabilidade). Através dos traços ricos de tinta, podemos seguir o movimento do pincel. As pontas abertas e a qualidade angular do grande carácter são transportadas para os caracteres da inscrição que diz:

"Estabilidade —
A capacidade de parar é a virtude suprema.
Saber como parar resulta em estabilidade."

Num último gesto lúdico, Hakuin desenha o último traço do carácter final, também "Estabilidade", de volta por baixo da inscrição e sobre o grande carácter "Estabilidade", ligando visualmente os dois e criando uma qualidade contida que talvez empreste um pouco de estabilidade e segurança aos outros caracteres, sustentando-os. No entanto, ao fazê-lo, arrisca-se a cair sobre si mesmo. Hakuin abordou ainda a ideia de estabilidade nos seus comentários ao *Hekiganroku*:

"Realidade total segura e estável refere-se à experiência interior, ou a permanecer imóvel, o domínio onde a explicação verbal não pode alcançar. O estado de estabilidade segura é ele próprio a realidade total, ouro puro sem liga."[12]

KANZAN E JITTOKU

O tema da estabilidade continua, desta vez visualmente, numa grande imagem do poeta excêntrico Kanzan (Ch.: Han-shan) e do seu amigo Jittoku (Ch.: Shih-te) com uma folha de bananeira (estampa 5.10). Kanzan e Jittoku são considerados avatares, as encarnações de budas e bodhisattvas; Kanzan é uma encarnação de Manjushri e Jittoku de Samantabhadra. Helmut Brinker explica que estas "figuras parcialmente semilendárias 'Santos' de estatuto incerto dentro da genealogia Zen eram modelos para o adepto Zen devido à sua liberdade espiritual sem amarras, à sua vida e comportamento pouco convencionais, bem como às suas declarações excêntricas."[13]

Nas pinturas, Kanzan é geralmente representado a segurar um pincel ou um rolo, e Jittoku é tipicamente mostrado com a sua vassoura de cozinha, embora por vezes carregue um tubo de bambu no qual guardou alguns restos de comida para o seu amigo. Um ou outro deles é frequentemente mostrado a apontar para a lua ou para o céu, refletindo um dístico num dos poemas de Kanzan: "Usando um dedo vemos a lua; A lua é a dobradiça da mente," ou o seu verso mais famoso: "O meu coração é como a lua de outono."

As primeiras imagens de Kanzan e Jittoku foram atribuídas a pintores chineses do século XIII, incluindo Mu-chi (m. c. 1269-74). O tema foi introduzido no Japão em meados do século XIV, e os monges japoneses começaram a produzir as suas próprias representações de Kanzan e Jittoku nessa época.[14] Talvez as mais famosas sejam as de Kadō (m. 1345), que refletem o estilo

clássico de pintura a tinta Zen da Idade Média, conciso e espontâneo, mas ainda possuindo um certo refinamento chinês.

Em contraste, Hakuin representa as duas figuras a contemplar curiosamente uma enorme folha inscrita com o poema:

"Quando compreendes como parar, estás estável.
Quando estás estável, então a tua mente pode ficar quieta.
A quietude é a palavra única necessária para saber como passar pela barreira.
A dificuldade suprema é penetrar este único ensinamento."[15]

Aqui a inscrição caligráfica domina a composição, estabilizada pela folha sobre a qual está escrita.[16] No entanto, o encanto e a importância das figuras, tanto composicional como filosoficamente, não podem ser negligenciados. Embora pareça um pouco estranho à primeira vista, a posição desajeitada e inclinada de Kanzan é crucial para o equilíbrio da composição. Enquanto Jittoku tenta levantar a enorme folha para dar a Kanzan uma melhor visão, Kanzan parece inclinar-se para trás, deixando o seu pé a segurar a borda da folha, mas ao mesmo tempo é atraído pela obra.

Como resultado, enquanto os observadores leem a primeira linha da inscrição, os seus olhos são atraídos para Kanzan, e a inclinação da figura leva-os de volta à caligrafia. Enquanto a boca de Kanzan está aberta, aparentemente a comentar a frase, Jittoku espreita silenciosamente por cima da borda da folha. A questão é que Hakuin usa as figuras encantadoras e familiares de Kanzan e Jittoku para envolver e implicar o observador. Não estamos apenas a olhar para a imagem à nossa frente, Kanzan e Jittoku com uma folha de bananeira, mas também somos convidados a estudar a inscrição na folha. Além disso, a presença das duas figuras ajuda a pôr-nos à vontade, partilhando a

experiência connosco e tornando-a menos intimidante. Até certo ponto, Hakuin permitiu que o observador se tornasse parte da obra visual, entrando na imagem em vez de meramente a observar de fora. Visualmente, a forma da folha de bananeira ecoa nas grandes mangas ampuladas de Kanzan, e o uso de grandes formas ovais justapostas aos ângulos extremos da caligrafia realça a composição dramática.

INTERAÇÃO PINTURA-CALIGRAFIA

Para além da folha de bananeira, Hakuin também gostava de utilizar a imagem de rolos pendurados dentro das suas próprias composições artísticas. As palavras não têm de ser sutras para serem importantes como ensinamentos Zen ou guias espirituais, pelo que, ao incluir rolos pendurados com textos dentro das suas próprias composições pintadas, Hakuin proporciona o significado Zen e, de facto, realça a proeminência das palavras com a sua colocação lúdica. Os seus ensinamentos passam agora a ser não só parte da experiência do observador, mas também parte da experiência do tema pintado, quer seja Kanzan e Jittoku ou até um macaco.

YOSHIDA KENKŌ

Vimos no capítulo anterior como Hakuin utiliza imagens de macacos na sua arte e ensino. Embora fosse hábil em pinturas de figuras de vários estilos, Hakuin usava macacos para transmitir as suas mensagens visuais mais sarcásticas, possivelmente para suavizar a crítica através do encanto e humor do macaco.

Hakuin era muito desconfiado e crítico em relação à admiração do período Edo por Yoshida Kenkō (c. 1283-c. 1352), autor do *Tsurezuregusa* (Ensaios sobre o Ócio), que entrou para o sacerdócio aos trinta anos, mas pode nunca ter alcançado o *satori*. Kenkō era descendente de uma longa linhagem de funcionários Shinto, e tinha um irmão que era um sacerdote

budista de alto escalão. Ele próprio serviu na corte do Imperador Gonijō até se tornar sacerdote em 1313, após a morte de Gonijō. No *Tsurezuregusa*, Kenkō escreve sobre o seu passado de alto estatuto social com grande afeto e apreço, afeto a mais para alguém que supostamente segue o caminho budista. Apesar de ter feito votos budistas, os seus comentários sugerem que mantém um apego mundano bastante forte, descrevendo em grande detalhe as suas aventuras e observações sobre a cidade, bem como comentando e criticando muitos aspetos da vida quotidiana. É esta atitude que irritou Hakuin.

Hakuin expressou o seu cinismo várias vezes em imagens de macacos, nas quais fez um trocadilho entre o nome de Kenkō e a palavra *enkō*. O carácter japonês que significa "macaco", *saru*, também pode ser pronunciado *en*. *Kō* é geralmente uma forma honorífica acrescentada a palavras, mas também pode ser usado satiricamente numa inversão depreciativa. Assim, desta forma, Hakuin compara brincando Kenkō a um macaco, mas o seu comentário social está escondido sob a imagem encantadora.

Num exemplo humorístico mas altamente crítico, Hakuin zombou de Kenkō ao representar um macaco, com um pincel na mão, a escrever as primeiras linhas do próprio ensaio de Kenkō num rolo pendurado. A inscrição à direita diz: "O macaco Yoshida [*enkō*] a escrever uma passagem do *Tsurezuregusa*." O macaco, olhando para o seu trabalho, parece bastante satisfeito, tendo escrito:

"Que sensação estranha e demente me dá quando percebo que passei dias inteiros diante desta pedra de tinta, sem nada melhor para fazer, rabiscando ao acaso todos os pensamentos disparatados que me vieram à cabeça."[17]

No entanto, em contraste com a afirmação do macaco de escrever sem nada melhor para fazer, ele parece posicionado de

forma desajeitada, preso no espaço vertical apertado da composição. A ideia de escrever pensamentos aleatórios e disparatados não poderia ter impressionado Hakuin. Claro, é sempre difícil para um macaco escrever, mas Hakuin vê isso como artificial e laborioso porque Enkō/Kenkō não alcançou plenamente a iluminação espiritual.

KOTOBUKI

O carácter *kotobuki* (longevidade) é extremamente importante e auspicioso na cultura chinesa e japonesa, denotando vida longa e prosperidade. O carácter também parece ter-se prestado bem à imaginação de Hakuin. Numa obra grande e impressionante, Hakuin preencheu a composição com um único *kotobuki* maciço. Aqui vemos a maravilhosa beleza dos tons de tinta de Hakuin, pois cada traço espesso revela matizes ricamente variados, cuja qualidade mosqueada confere dimensionalidade e profundidade à já arquitetónica estrutura do carácter.

Os maciços traços horizontais assentam firmemente uns sobre os outros como troncos, com praticamente nenhum espaço negativo entre eles. Hakuin realça a qualidade maciça arredondando cuidadosamente as pontas de cada traço. O perfeito equilíbrio e proporção dos traços abre-se na parte inferior com a forma quadrada e o traço amplo que envolve a pontuação final do grande ponto redondo no centro.

Os caracteres chineses são fascinantes pela enorme variedade de scripts e estilos com que os artistas podem brincar e experimentar. Noutra obra, vemos novamente um grande carácter *kotobuki* no centro, mas agora está rodeado por cem versões do mesmo carácter escritas em diferentes formas de antigo script de selo. A obra é datada da idade de 83 anos, e apesar da habilidade de Hakuin como calígrafo, vemos que não

estava a correr riscos e escreveu cada carácter primeiro com linhas de esboço leves que ainda são visíveis por baixo do trabalho final. A ideia de cem versões de *kotobuki* remonta pelo menos ao século XIII na China, quando em 1229, diz-se que um governador provincial chamado Shih-yu escreveu o carácter e mandou esculpi-lo, juntamente com cem versões mais pequenas, na lateral de um penhasco onde outrora vivera um sábio imortal.[18]

Visualmente, este rolo mostra um contínuo contraste de linhas angulares e curvilíneas, tortuosas e retas, claras e escuras. Embora vejamos uma continuidade dentro de cada carácter, somos ao mesmo tempo fascinados pelas diferenças marcantes e pela variedade dentro da totalidade da obra. Entre todos os caracteres *kotobuki*, Hakuin incluiu também a seguinte inscrição:

"Reverencia os 100 caracteres em script de selo para *kotobuki*. Cada um é um pedestal de lótus da grande lei, uma fonte de imenso poder e um símbolo do corpo radiante de Buda. Inclina-te com respeito, e eles proporcionarão proteção contra trovões e incêndios, segurança contra os sete desastres, e convocarão sete vezes boa fortuna.
— 1767, sétimo mês, um dia auspicioso. O velho monge sob a Árvore Sala, Hakuin, 83 anos, queima incenso e prostra-se nove vezes."

Vimos como o carácter *kotobuki* pode ser manipulado em muitas formas de script, mas Hakuin deu outro passo ao integrar o carácter numa imagem, transformando-o num barco do tesouro. Conhecido como *takarabune* (navio do tesouro), transporta os Sete Deuses da Boa Fortuna durante as celebrações de Ano Novo para distribuir presentes e bons votos a indivíduos merecedores. Durante o período Muromachi, as pessoas colocavam uma imagem de um barco do tesouro debaixo das suas almofadas no segundo dia do Ano Novo para

facilitar sonhos auspiciosos. No período Edo, estas imagens eram vendidas por vendedores ambulantes como amuletos da sorte.[19]

Aqui vemos Fukurokuju a guiar o *takarabune* com um longo poleiro. Embora ele esteja sozinho no barco, vemos o familiar malho, a escova, o chapéu de junco e o saco de Daikoku e Hotei amontoados do outro lado. A inscrição diz:

"Se há pessoas leais ao seu senhor,
e filiais à sua família —
dar-lhes-ei a minha capa de palha, chapéu, o meu malho e o meu saco."

Por outras palavras, a sorte e a felicidade dos deuses vão para a pessoa devotada e leal.

Por mais inovador que Hakuin fosse, não foi o primeiro a combinar lúdicamente caligrafia e imagem. A integração artística da palavra e da pintura no Japão remonta pelo menos ao século XI, quando os artistas da corte começaram a transformar caracteres escritos em imagens simples. Esta transformação é conhecida como *ashide-e*, "pintura de mão de junco," uma referência ao facto de muitas destas imagens-palavra terem sido incluídas inicialmente como parte de cenários ribeirinhos, com os caracteres incorporados em altos juncos de água, ervas de pântano e rochas.

Além disso, estas primeiras interações pintura-caligrafia estavam associadas ao Budismo, sendo o exemplo mais antigo conhecido na forma de esboços grosseiros localizados no pedestal encontrado no interior da estátua de madeira de Amida Buda (datada de 1052) no Byōdō-in. Os exemplos mais famosos e elaborados de *ashide-e* antigo são os *Heike nōgyō* (Sutras Consagrados pela Família Heike [Taira]), encomendados por Taira Fujimori (1118-81) e dedicados em 1164. Nestes rolos, o Sutra de Lótus é ornamentado com paisagens luxuriantes e

cenários celestiais que incluem numerosos poemas ocultos.[20] Mais comummente, a prática é também referida como *moji-e* (imagens de caracteres), indo além das suas elegantes associações cortesãs. Era comum no período Edo as crianças em idade escolar manipular as formas dos caracteres chineses em imagens nos seus cadernos. Esta prática servia como uma forma lúdica de recordarem os glifos frequentemente complicados.

TENJIN

Embora já existisse uma tradição de criar retratos *moji-e* simples dos poetas Tenjin e Hitomaro, o uso de caracteres chineses e japoneses por Hakuin para construir imagens torna-se muito ambicioso, combinando vários caracteres para criar os seus retratos das figuras literárias.[21]

Como referido na sua biografia, desde cedo Hakuin teve grande reverência pelo poeta e estudioso da corte Sugawara Michizane. Depois de ter sido falsamente acusado de traição pela corte japonesa, Michizane morreu no exílio, mas depois de uma série de calamidades terem atingido o país, foi deificado como Tenjin, o deus Shinto do conhecimento, e o Santuário Kitano Tenmangū foi erguido no norte de Quioto para apaziguar o seu espírito vingativo.

Existe todo um género de retratos de Michizane com roupas de corte pretas e nítidas e chapéu de laca,[22] mas no Zen, a encarnação mais importante e popular da figura era Tōtō Tenjin (Tenjin a Visitar a China). As imagens de Tōtō Tenjin mostram-no a usar uma túnica Taoísta e um chapéu de estudioso e a carregar um ramo de flores de ameixeira. Sobre o corpo, usa um saco de pano no qual transporta uma *kesa* (túnica de retalhos de monge budista). Assim, Tenjin reflete já aspetos do Taoísmo, do Xintoísmo e do Budismo.[23]

Vimos anteriormente uma imagem na qual Hakuin sugeriu a presença de Tenjin através da representação de flores de ameixeira e de um portal *torii* Shinto (estampa 1.1). No entanto, pintou também inúmeras imagens do próprio Tenjin, enfatizando a associação Zen ao fazer Tenjin usar túnicas budistas e uma *kesa* em vez de as manter escondidas no seu saco.[24] Neste exemplo, Hakuin representa o poeta em plena forma figural, usando a túnica de retalhos de um sacerdote e uma coroa com o carácter *kotobuki* e carregando um ramo de flores de ameixeira (fig. 5.2). Acima desta figura da divindade, Hakuin inscreveu o poema:

"O deus do Santuário Kitano
Usa uma túnica chinesa não tecida.
Mas conhecê-lo-ás
Pelos ramos de ameixeira nas suas mangas."

Esta é a inscrição que Hakuin coloca habitualmente nas suas imagens de Tenjin; no entanto, neste caso, continua com a identificação adicional:

"Descendente do céu,
é o guardião das flores de ameixeira
e antepassado das palavras e do papel.
Um sacerdote de alto escalão.
Foi para um país estrangeiro
e trabalhou exaustivamente.
Regressou à sua terra natal,
e livremente proporcionou proteção a inúmeros templos."

Mais comuns são as imagens de Tenjin nas quais Hakuin cria a figura a partir de caracteres chineses. Hakuin introduz a figura com a mesma inscrição acima:

"O deus do Santuário Kitano
Usa uma túnica chinesa não tecida.[25]

Mas conhecê-lo-ás
Pelos ramos de ameixeira nas suas mangas."

Mas Hakuin continua com a invocação: "Louvor a Tenjin do Santuário Tenman, Divindade da Grande Liberdade", e estes caracteres formam a figura de Tenjin (diag. 5.1).

Parece significativo que a escolha de tema de Hakuin para esta elaborada experiência palavra-imagem/caligrafia-pintura tenha sido Tenjin, deus do conhecimento, da literatura e da caligrafia. Talvez Hakuin tivesse encontrado a sua própria forma única de prestar homenagem a esta divindade que tanto admirava, e pudesse alcançar a população agora que esta também se tornava cada vez mais alfabetizada e capaz de apreciar não só as palavras e ensinamentos de Hakuin, mas também os de Tenjin. O grande número destes rolos de Tenjin (pelo menos dez existem) atesta o desejo de Hakuin de alcançar o público com esta imagem.[26]

HITOMARO

Uma interação pintura-caligrafia/texto-imagem ainda mais elaborada de Hakuin envolve também uma famosa figura literária, o cortesão-poeta Kakinomoto Hitomaro (c. 662-709). As imagens de Hitomaro começaram a aparecer no período Heian (794-1185) como parte do fascínio geral pelos grandes poetas japoneses; por volta de 1050, era costume pintar retratos de poetas notáveis acompanhados por exemplos dos seus versos mais conhecidos.

Um dos primeiros retratos de Hitomaro data de 1118, e todos os retratos conhecidos baseiam-se nesta pintura antiga, agora perdida. Geralmente é fácil distingui-lo entre outros poetas pela sua postura bastante casual, ligeiramente curvada, túnicas de corte e pincel de caligrafia. O chapéu de corte do

poeta geralmente inclina-se para a frente, e a sua longa barba acentua a sua expressão ligeiramente divertida.[27]

Aqui novamente, Hakuin parece ter criado um tipo único de retrato literário; o poeta feliz, sentado com o seu pincel, é também composto por caracteres, desta vez vinte e sete caracteres de um dos seus poemas mais famosos (estampa 5.16).

Honobono to - Ao longe e distante
Akashino ura no - da Baía de Akashi,
asagiri ni - na névoa matinal,
shimagakureyuku - um barco desaparece
funewo shi omou. - por trás de uma ilha, e os meus pensamentos com ele.

A composição desta figura é muito mais complexa do que a de Tenjin, utilizando quase três vezes mais caracteres num arranjo muito mais complicado. Além disso, enquanto na figura de Tenjin os caracteres eram todos *kanji* (caracteres chineses), aqui o poema inclui *kana* (silabário japonês), cuja natureza flexível e variável permite a Hakuin ainda mais possibilidades composicionais. Como resultado da manipulação e da maior simplificação dos caracteres *kana*, esta figura é muito mais difícil de "ler" do que a de Tenjin.

A inscrição ao lado da figura diz:

Shōbo wa - O fogo destruidor
kaki no moto made - chegou
kitare domo - a Kakinomoto —
Akashi to teba - mas quando chamámos "Akashi"
koko ni hi tomaru. - aqui o fogo parou.

As palavras *hi tomaru* significam "o fogo para," criando um trocadilho com o nome do poeta, portanto esta imagem servia como um *ofuda*, um amuleto ou talismã popular para proteção contra incêndios — muito importante considerando a construção

de madeira e papel dos edifícios do período Edo. A natureza do tema é um amuleto popular, não Zen nem Budista, mas Hakuin aproveita a oportunidade para alcançar o seu público e proporcionar-lhes alguma paz de espírito, divertimento e conhecimento tudo ao mesmo tempo.[28]

Tal como as imagens de Tenjin, existem inúmeras versões de Hitomaro, pelo que Hakuin deve ter sentido que o tema chegava às pessoas, mas em que capacidade — como mero talismã de proteção contra incêndios? Ou, ao imbuir a imagem de Hitomaro com o poder mágico de prevenir incêndios, estaria Hakuin a tentar transmitir ao seu público leigo a "magia" e o "poder" mais profundos das palavras e imagens? As pinturas budistas há muito que se acreditava possuírem propriedades curativas mágicas (os sutras, por exemplo), e talvez Hakuin estivesse a tentar trazer esta ideia para um novo nível de Zen quotidiano.

FIGURAS SENTADAS GU/NIN/IN

Hakuin também pintou inúmeros exemplos de três figuras abstracionizadas diferentes, aparentemente sentadas em meditação, que formou a partir de caracteres chineses únicos. Estas imagens simplificadas foram criadas com apenas alguns traços do seu pincel, e aparecem em inúmeras versões. As três formas assemelham-se umas às outras, mas após um exame mais atento, revelam-se três formas distintas baseadas em diferentes caracteres chineses — simplificados e abstracionizados na forma de um corpo, e reafirmados pela inscrição que os acompanha.

A mais comum das figuras abstracionizadas aparece geralmente com a seguinte inscrição: "Este é o Grande Mestre Bodhidharma encarando a parede." Mas esta diz:

"Torna-te senhor do teu próprio coração,
E não deixes que ele te domine."

Esta parece ser uma vista traseira de Daruma sentado em meditação. A figura é provavelmente derivada do carácter *nin* (paciência, perseverança). Não só a forma deste carácter se relaciona bem com a forma do corpo abstracionizado, mas o significado, "paciência," é apropriado para a imagem de Daruma, que meditou em frente a uma parede durante nove anos. Esta figura revela tons e manchas de tinta particularmente bonitos, bem como uma forte estabilidade do corpo.

Em geral, quase todas estas figuras meditativas *nin* sentam-se sozinhas na composição, sem qualquer outro cenário ou dispositivo descritivo. Numa composição mais elaborada, no entanto, Hakuin colocou esta figura abstracionizada num penhasco com vista para a água e rodeada por árvores e formas de montanha. A inscrição nesta imagem diz:

"Abaixo da montanha,
a água flui sem descanso;
A mente Zen é exatamente assim.
Olha para a tua própria natureza
e ela crescerá lentamente."[29]

Aqui, dentro do ensinamento Zen básico de olhar para si mesmo para encontrar a natureza de Buda iluminada, a figura sentada no penhasco ilustra não só o papel da meditação para encontrar a natureza de Buda, mas também, através do uso adicional do carácter *nin*, a determinação e dedicação que isso exige. Ao transformar o carácter *nin* numa figura ou ilustração visual, Hakuin proporcionou novamente um exemplo visual de perseverança na prática Zen, reiterando que a paciência e a perseverança podem levar à iluminação. Se um praticante leigo conseguir cultivar a paciência pessoal, pode tornar-se como Daruma. Através da imagem de Hakuin, a iluminação através da meditação já não é uma ideia vaga e ambígua, mas uma prática real com conotações e resultados humanos e espirituais. Esta

pintura também se assemelha muito ao autorretrato de Hakuin como jovem monge oferecido a Sorei, a criança que foi falsamente acusado de ter gerado. Ambas as obras contêm o mesmo poema.

Já vimos os retratos de Hakuin dos seus antepassados espirituais Shōju Rōjin, Daidō Kokushi, Daitō Kokushi e Kanzan Egen. Nesta mesma tradição, Hakuin representou também Gudō Toshoku, o mestre do mestre de Shōju Rōjin, Shidō Bunan. Além de um retrato formal de Gudō, Hakuin criou uma figura sentada abstracionizada a partir do carácter *gu*. A imagem assemelha-se muito à figura *nin*, exceto que a sua forma revela dois círculos distintos e fechados para cabeça e corpo, como um boneco de neve, em vez da forma mais solta e aberta do *nin*. Esta figura Gudō, como a maioria das figuras *nin*, é mostrada sentada sozinha, preenchendo a composição com apenas uma inscrição acima, primeiro identificando-o.

"O fundador de dez templos,
Daien Hōkan Kokushi
Gudō Shoku Oshō Daizenshi.
E depois seguido por um poema,
Este campo de ervas daninhas (mal)
coberto de vegetação durante muito tempo —
O caminho da Lei Budista é novamente pisado
por este venerável velho."[30]

Tal como os *moji-e* de Tenjin e Hitomaro, a ideia de uma figura *moji-e gu* também parece ter precedido os exemplos de Hakuin. O Imperador Go-Mizunoo (1596-1680), uma figura altamente culta e erudita, estudou Zen sob Gudō e apresentou ao seu mestre um poema *waka*:

"Um campo coberto de juncos —
Cada vez mais intransitável,

a natureza original do homem
Só pode ser alcançada
Se houver um caminho."

Supostamente, Go-Mizunoo criou o seu próprio retrato *moji-e* do seu mestre Zen manipulando o carácter *gu* e pediu a Gudō que acrescentasse um verso à sua imagem. Hakuin emprestou então as palavras escritas por Gudō e inscreveu-as no seu próprio retrato *moji-e* de Gudō. Ao fazê-lo, Hakuin reafirma a crença, tanto sua como de Gudō, de que o Zen estava em declínio e precisava de ser revitalizado. Ironicamente, Hakuin escreveu também o verso, sem a identificação de Gudō, numa imagem de Hotei a meditar.[31] Se Hotei representa, por um lado, o próprio Hakuin e, por outro, o Homem Comum, então Hakuin está, de facto, a afirmar que não só ele, como Gudō, está a tentar revitalizar o Zen com o seu ensino, mas que acredita que o futuro do Zen também depende do Homem Comum, do praticante leigo (ver capítulo 6).

Numa terceira "figura", Hakuin parece representar-se a si próprio manipulando o carácter chinês *in* do seu próprio nome. Esta figura *in* é ligeiramente mais complicada, devido à natureza mais complexa do carácter original, e distingue-se mais facilmente pela inclusão da forma de gancho à esquerda da figura. Este glifo significa literalmente "oculto" ou "escondido," o que acrescenta ironia ao facto de a inscrição de Hakuin promover a meditação na atividade, uma das suas ideias mais importantes.

"O monge de 84 anos sob a árvore *sala* [Hakuin]
ensina constantemente que a concentração na atividade é
100 000 vezes melhor do que a concentração no silêncio."

Hakuin inclui então o mesmo poema que na figura Gudō. Agora no seu último ano, Hakuin reconhece plenamente o seu

lugar na continuação da linhagem e o seu papel na propagação do Zen.

Em relação a estas imagens de "um traço," já existia uma longa tradição de pinturas de Daruma *menpeki* (encarando a parede), e tornou-se uma tradição artística representar estas figuras sentadas usando apenas alguns traços ou mesmo um único traço do pincel.[34] Hakuin pintou muitas destas figuras simplificadas nos seus setenta anos, revelando a sua contínua curiosidade e veia lúdica na sua carreira tardia.

O facto de ter feito três temas abstratos semelhantes mas diferentes é curioso, sugerindo que gostava da ideia de uma figura meditativa dentro do poder visual da simplicidade. Além disso, o uso de diferentes caracteres chineses serviu para enriquecer e transformar os seus significados. Num certo sentido, está a resumir o seu legado como mestre Zen nestas três figuras, representando a sua linhagem em *gu*, ele próprio em *in*, e todos em *nin* (a palavra para "pessoas" também se pronuncia *nin* em japonês).

Mas, novamente, Hakuin tentou fazer mais do que meramente criar as suas próprias versões dos temas. Procurou usá-los como uma ferramenta de ensino mais rica, imbuindo-os com novos níveis de significado, acessibilidade e associações pessoais para o observador. Mais do que meras formas figuradas implícitas, são também textos. No Zen, qualquer um que medite pode tornar-se um buda ou Daruma, pelo que é importante que as três imagens sejam semelhantes; Hakuin escreveu: "O que é esta verdadeira meditação? É fazer de tudo: tossir, engolir, agitar os braços, movimento, quietude, palavras, ação, o mal e o bem, prosperidade e vergonha, ganho e perda, certo e errado, um único koan."[35]

— AUDREY YOSHIKO SEO

6
O HOMEM COMUM

Qual era o tema de pintura favorito de Hakuin? As suas muitas representações de Daruma são certamente as suas obras mais poderosas, e as suas múltiplas representações de Kannon são simultaneamente cativantes e compassivas, mas pode argumentar-se que o tema que fez mais vezes e com maior variedade é Hotei, o monge errante despreocupado que se tornou um dos Sete Deuses da Boa Fortuna.

O nome Hotei (Ch.: Pu-tai), que significa literalmente "saco de pano," era originalmente o apelido de um monge chinês chamado Ch'i-tzu, de Chekiang.[1] Por vezes também foi identificado com um monge chamado Angida (Saco de Chita), que viveu na época do Buda histórico. Este digno seguidor de Shakyamuni capturava cobras venenosas para lhes arrancar os dentes e depois libertá-las, mas a sua ligação com Hotei é menos segura do que a identificação com o monge chinês do início do século X.

Embora tenha vivido durante algum tempo no Templo Yueh-lin, Hotei era mais conhecido por percorrer o campo a pedir esmolas com o seu cajado e um enorme saco. Dizia-se que estava sempre bem-humorado, que resmungava para si próprio e que tinha uma testa estreita e uma barriga gorda. Numa anedota do século X, foi encontrado parado numa grande ponte. Quando lhe perguntaram o que estava a fazer, respondeu que estava à procura de uma pessoa verdadeira. Outra história relata: "Quando lhe perguntaram sobre a Verdade, Hotei simplesmente pousou o saco no chão. Quando lhe perguntaram porque é que era chamado Hotei, também pousou o saco. Quando lhe perguntaram o que, depois do saco, era importante, pegou no saco e foi-se embora."

Após a sua morte, diz-se que Hotei foi visto a vaguear pela região, a prever o tempo, a dormir na neve sem ser coberto por flocos de neve, a beber vinho e a comer carne (geralmente proibido aos monges), a preferir a companhia de crianças à de adultos e a contemplar a lua. Dois poemas que lhe foram atribuídos expressam valores que ele encarnava, alguns dos quais provêm do Taoísmo:

"Numa única tigela como arroz de mil famílias,
Sozinho, vagueio dez mil milhas.
Aqueles que encontram favor são poucos,
Simplesmente procuro a verdade entre as nuvens brancas."

"Como distinguimos os dez mil Dharmas ou compreendemos a mente?
De que serve procurar significados em textos religiosos?
A mente original corta todas as formas de conhecimento,
Só o sábio compreende o não-aprendizado."

Com o tempo, Hotei passou a ser identificado com Maitreya, o buda do futuro; há um dístico associado a Hotei que diz: "Maitreya, verdadeiramente Maitreya, mas reconhecido por nenhum." Como é frequentemente o caso, mais lendas cresceram ao longo dos séculos sobre Hotei, como a de que na altura da sua morte se sentou em *zazen* numa grande rocha e compôs o seguinte poema, claramente uma extensão do dístico anterior:

"Maitreya, o verdadeiro Maitreya,
Encarnado em inúmeros eus,
De tempos a tempos se revela,
Mas ninguém na época o conhece."[4]

Em parte por causa desta identificação com o buda futuro, e em parte por causa dos seus traços plenamente humanos (como escreveu Richard Edwards, "os deuses estão próximos de nós

porque são como nós"[5]), Hotei tem sido frequentemente representado na arte. Pouco tempo após a sua morte, a sua representação em pinturas e esculturas aumentou durante a Dinastia Yuan (1279-1368), quando o Budismo foi fortemente influenciado por fontes tibetanas. Talvez a popularidade de uma divindade associada a um monge chinês tenha ajudado a colmatar o fosso entre os governantes estrangeiros (mongóis) e a população chinesa.

Entre as representações chinesas de Hotei, a mais antiga pode ser uma imagem de Ts'ui Po (act. 1068-77) que foi mais tarde esculpida numa estela, da qual ainda existem esfregaços. Uma vez que tem uma inscrição do literato Su Shih, que nota que viu a pintura durante a era Hsi-ning (1068-78), pode ser datada de aproximadamente 1070. O esfregaço mostra um estilo inicial de pintura de figuras chinesa, com a sua abundância de linhas finas e graciosamente fluidas, mas a cabeça redonda de Hotei e o seu saco, o seu cajado angular e a sua barriga arredondada são todos atributos que continuaram em representações posteriores. Até hoje, nos templos Zen chineses, pode frequentemente ver-se uma escultura de um Hotei corpulento no hall de entrada, e acabou por se tornar popularmente conhecido como "o Buda Risonho." Ainda hoje, as pessoas desejam boa sorte esfregando-lhe a barriga.

Com a chegada do Zen ao Japão, Hotei rapidamente se tornou ainda mais amado do que fora na China. A imagem japonesa mais antiga que se conhece pode ser uma pintura a tinta preservada no templo Daitoku-ji, em Quioto, datada de 1290, que mostra Hotei descansando sobre o seu saco.[6] Juntamente com Hotei a caminhar e Hotei a apontar para a lua (ou para o vazio), esta havia de se tornar uma pose padrão para representar o monge errante nos séculos seguintes. No entanto,

como tantos outros temas, Hakuin expandiu o leque de representações quase ao ponto de reinventar o tema.

HOTEI A MEDITAR

Porque é que Hakuin pintou esta figura com tanta frequência e com tamanha variedade? No rosto de Hotei podemos ver o autorretrato de Hakuin, e no entanto Hotei não é apenas Hakuin, mas o Homem Comum — um monge e um leigo, um sábio e um tolo, um avatar do buda futuro e um sujeito alegre que gosta de brincar com crianças. Carrega um grande saco de pano cheio de — o quê? Posses mundanas? Brinquedos para crianças? Mercadorias para comerciantes? Vazio? Dependendo do ponto de vista, pode representar todas estas coisas.

Algumas das pinturas de Hotei de Hakuin são especificamente Zen, como uma representação em grande escala de um monge sentado no seu saco em *zazen*. Embora esta imagem poderosa pudesse representar qualquer monge em meditação, o grande saco, bem como a representação do rosto e do corpo semi-vestido, sugerem fortemente Hotei; outra versão desta pintura de Hakuin está inscrita "Hotei está a fazer *zazen* agora." Aqui a inscrição é simultaneamente mais humorística e mais universal:

"Bem, monge, que surpresa — vieste fazer *zazen* hoje?" "Sim!"

A implicação de que este monge é considerado preguiçoso, ou talvez que só aparece de vez em quando, é um toque de humor que se adequa bem a Hotei, que preferia vaguear pelo campo à vida no templo. Também nos lembra que, embora Hakuin soubesse que as pessoas poderiam não sentir vontade de meditar todos os dias, continua a ser a prática Zen mais fundamental, e Hakuin pinta-a aqui com grande convicção. O

tamanho da imagem; a forma como Hotei preenche o enquadramento; os semicírculos repetidos da sua cabeça, ombro, barriga e saco; o rosto apelativo; o forte contraste entre a túnica escura, de tons variados, e o traço mais claro; a forma como a caligrafia se aninha sobre a figura — tudo isto faz dela uma das pinturas mais cativantes de Hakuin, e com a sua combinação de subtilezas e poder, serve como uma expressão eloquente do Zen de Hakuin.

HOTEI NA VIDA QUOTIDIANA

No entanto, quando representado como uma representação do Homem Comum, Hotei não praticava apenas a meditação; na visão de Hakuin, também levava uma vida plena de desfrute natural. Por exemplo, Hakuin pintou por vezes o monge a embarcar numa atividade japonesa favorita: "Hotei monta num barco para sair a ver a lua".

A aparente simplicidade desta obra desmente a sua modesta habilidade artística. Como é frequentemente o caso, Hakuin pintou Hotei num perfil de três quartos para a esquerda. Os juncos, a água e o próprio barco são minimamente representados, e a caligrafia forma uma forma triangular, composta por duas diagonais para baixo à esquerda, que contrasta com o corpo e o rosto de Hotei inclinados para cima à esquerda. Este contraste confere à pintura um sentido de movimento, tal como o facto de o barco não ser mostrado completamente, mas entrar na composição a partir dos juncos à direita. Os dois maiores caracteres da inscrição são a palavra de abertura "Hotei," e a caligrafia é então dividida visualmente em mais cinco colunas que podem ser traduzidas literalmente:

HOTEI
num barco
montando

para ver a lua
saiu
neste lugar/tempo

Tal como no rolo anterior, predominam as formas arredondadas. O grande saco de Hotei forma um círculo através do qual o seu rosto irrompe enquanto espreita a lua, enquanto a sua cabeça, ombro, peito e estômago, bem como dois redemoinhos ecoantes na água abaixo, continuam o traço curvo. Em contraste, a larga linha horizontal que define o barco estabelece uma base sobre a qual Hotei se senta. Mais uma vez, o traço escuro e espesso para a túnica de Hotei cria um forte acento preto, aqui repetido na caligrafia, que realça os tons de tinta cinzenta do resto da pintura. O resultado é certamente encantador — quem poderia resistir ao rosto de Hotei com um sorriso suave? — mas podemos perguntar: onde está a mensagem budista? Embora a lua possa representar a iluminação, Hakuin foi suficientemente sábio para não insistir na doutrina; vivendo plenamente o momento, Hotei pode simplesmente desfrutar da beleza da lua numa noite de outono.

Outro tema figural que Hakuin representou várias vezes, nem sempre como Hotei, é um homem a correr com o enorme malho usado para pilão de arroz ou cereal. A inscrição diz:

Omoi kine to wa - Um malho tão pesado —
shine to no koto ka? — não vai matar-me?

Nesta versão, a figura é claramente Hotei, e o seu fardo não o impede de correr com um sorriso (estampa 6.3). Há duas áreas de tinta espessa e de tons variados, a túnica e o malho, e infundem a pintura com um sentido de energia que é ajudado pelas pernas em corrida de Hotei e pelo impulso diagonal de toda a pintura, incluindo a inscrição. Notável na caligrafia são vários redemoinhos arredondados do pincel que têm o seu

correspondente na cabeça de Hotei e no topo circular do malho. Estes são equilibrados pela forte diagonal do cabo do malho, paralela à perna esquerda de Hotei, e pelo penúltimo carácter da inscrição (significando "coisa" ou "isso"), representado como uma longa vertical cortada por oito pequenas horizontais curvas. No script padrão, este carácter escreve-se; Hakuin deu-lhe uma transformação lúdica e criativa.

Há vários trocadilhos possíveis na inscrição de Hakuin. "Omoi" pode significar não só "pesado" mas também "pensamento" ou "emoção." Portanto, poderíamos traduzir a inscrição como:

Omoi kine to wa - O malho do pensamento/emoção —
shine to no koto ka? — não vai matar-me?

Além disso, enquanto *omoi kine* significa "malho pesado," *omoi-kiru* é o verbo para "resignar-se ao destino." O que estará Hakuin a implicar? Que criamos os nossos próprios fardos? Que resignação excessiva ao destino é entorpecedora?

Em publicações anteriores, esta pintura gerou várias explicações. Segundo um estudioso, "Hakuin comenta que o malho é pesado da mesma forma que o estatuto, a fortuna e a fama são fardos. Admoesta-nos a deitá-los fora e a começar a viver de novo."[7] Outro estudioso escreve: "Pousa o malho," parece dizer Hakuin, "e sentir-te-ás muito mais leve."[8] Estas leituras são certamente razoáveis, mas devemos ter em conta não só o texto, mas também a própria pintura. Neste caso, o rosto sorridente de Hotei pode indicar que, em vez de os deixar, podemos carregar os nossos fardos com alegria; afinal, provavelmente não nos vão matar.

HOTEI E O HUMOR

Para além dos significados budistas declarados ou implícitos nas suas representações de Hotei, Hakuin claramente apreciava várias formas de humor lúdico. Nalgumas das suas pinturas deste tema, por exemplo, inscreveu uma antiga canção japonesa:

"*Fuki to iu kusa no na* - Erva-de-tigre é o nome de uma planta,
Myōga to iu mo kusa no na - Gengibre também é o nome de uma planta;
Fukki jizai toku arite - Que tenhas riqueza, honra e virtude,
Myōga araseta tamae ya - Proteção divina também!"

Aqui Hakuin está a desfrutar dos trocadilhos entre *fuki* (erva-de-tigre) e *fukki* (riqueza e honra), bem como *myōga* (gengibre) e *myōga* (proteção divina). A implicação é que as coisas que procuramos fora de nós podem, na verdade, fazer parte do nosso mundo natural; esta canção era tão conhecida que, por vezes, Hakuin só precisava de escrever a primeira linha e as pessoas saberiam o resto por si mesmas.

Uma forma mais invulgar de Hotei, que Hakuin parece ter inventado, mostra o monge errante como uma pipa (estampa 6.4). A composição é dramática, com a poderosa diagonal da linha da pipa a alcançar uma série de formas circulares ancoradas por um quadro horizontal. Dentro da imensa pipa, Hotei inclina-se para a frente, desta vez para a direita, com a cabeça a romper o círculo, tal como fizera na pintura do barco.

A túnica preta de Hotei forma novamente um acento visual, agora no centro da pipa, enquanto o seu saco redondo flutua atrás dele. Para aumentar o encanto e o humor, este rolo tem uma inscrição em forma de *senryū*; as palavras estão também colocadas numa diagonal, agora da esquerda para a direita, com vários caracteres a terem longas caudas de pipa, como se também estivessem a flutuar:

Unu ga mama ni - Não podes simplesmente fazer
yaranu ga ika no - o que quiseres —
inochi kana - é a vida de uma lula

Na gíria inglesa, escolheríamos uma comparação diferente, mas a queixa é a mesma — "é a vida de um cão." Num trocadilho implícito, uma pipa chama-se *tako* no Japão, mas *tako* também pode significar polvo.

Haverá aqui um significado budista? Em comparação com a nossa existência ligada à terra, a liberdade de uma pipa é representada por Hotei, a encarnação do buda futuro, mas, na verdade, uma pipa não é completamente livre, pois depende, até certo ponto, tanto das pessoas como do vento. Certamente, o sentido de fluir com e através da natureza é uma forma de libertação a que os humanos frequentemente aspiram, mas permanecem questões.

As pessoas que empinam esta pipa estão a fazê-lo como uma atividade espiritual, ou estão apenas a divertir-se, ou ambas? É coincidência que a figura mais próxima de Hotei seja a de uma criança, ou será esta, na verdade, uma figura adulta desenhada mais pequena para indicar uma maior distância do observador? De um modo mais geral, será a pipa realmente Hotei, ou apenas uma imagem do monge errante? Aliás, a própria pintura não é mais do que tinta sobre papel? Para não nos deixarmos atolar nestas questões, o humor da imagem permanece ressonante.

Outra visão única surge na pintura de Hakuin de Hotei a observar ratos envolvidos em luta sumo. Este desporto tem pelo menos dois mil anos de história no Japão, tendo sido originalmente praticado para entreter os deuses do Xintoísmo durante festivais religiosos. Ainda mantém muitos aspetos cerimoniais Xintoístas, como a purificação intensa, embora o

sumo se tenha tornado uma atividade totalmente profissional um século antes de Hakuin ter criado esta imagem. O objetivo é que um lutador empurre o outro para fora do ringue ou o force a tocar o chão com qualquer parte que não as plantas dos pés; um movimento comum é levantar o oponente (que pode pesar bem mais de cento e trinta e seis quilos) e carregá-lo para fora do ringue.

Aqui a composição está dividida em duas partes. À esquerda, um rato cinzento agarra e levanta um rato branco pelo cinto, enquanto o rato árbitro, com uma túnica malhada, estende o seu leque; estão representados no estilo *toba-e* com pernas longas e finas e poses vivas. À direita, a cabeça redonda de Hotei espreita por uma abertura redonda no seu saco redondo, com um sorriso deleitado no rosto. A inscrição de Hakuin, aninhada no canto superior direito, não poderia ser mais direta:

Nezumi sumo wo tokoro
Isto é onde os ratos fazem sumo

A um nível, esta imagem é uma paródia dos humanos, representando-os sob a forma de animais, uma tradição artística japonesa que remonta ao célebre rolo "Animais Folgazões" do século XII. Podemos facilmente juntar-nos a Hotei a apreciar a visão dos ratos a fazerem o seu melhor para derrubar uns aos outros, mas, na verdade, a figura de Hotei no seu saco recebe o maior espaço na pintura. Portanto, a outro nível, estamos a observar Hotei a observar os ratos. Estará Hotei parcialmente escondido para que os ratos não o notem? Somos os únicos capazes de ver toda a cena, tanto os ratos como Hotei, e desta forma Hakuin atrai-nos para o seu mundo imaginativo.

Noutras pinturas deste tema, Hakuin acrescenta uma inscrição muito mais longa, sugerindo que os ratos estão envolvidos numa batalha do bem contra o mal, mas aqui Hotei

parece claramente apreciar a luta sem se preocupar com quem ganha e quem perde. Cabe-nos a nós escolher se queremos levar esta pintura encantadora como puro entretenimento, como uma batalha moral, ou como uma forma de ver a vida sem a conceptualizar em categorias rígidas e fixas. Embora possamos nunca descobrir tal lugar para além da lógica e da racionalidade para nós mesmos, isto é onde os ratos fazem sumo.

Para Hakuin, Hotei não só aprecia o entretenimento, como também o proporciona aos outros. Pintou Hotei várias vezes como malabarista, referindo-se a um mendigo do final do século XVI chamado Mamezō, famoso por atuações de rua em Osaka. Mamezō divertia os transeuntes com contorções corporais, brincadeiras humorísticas, proezas de magia e malabarismo, e acabaram por chamar Mamezō a todos estes artistas de rua.[9] Hakuin mostra geralmente o malabarista a fazer vários truques, incluindo a rotação de pratos, mas as inscrições variam. Numa dessas pinturas, Hakuin escreveu: "Enquanto não entornar a água dos pratos, sou sempre Mamezō." Noutra pintura do mesmo tema, inscreveu: "Diante do Palácio Kamakura, uma rapariga de sete anos está a servir saqué." Na versão aqui presente (estampa 6.6), a caligrafia refere-se ao prato a rodar:

"Não o deixes cair —
Nagamatsu, nagamatsu!"

Nagamatsu, que pode ser um nome de pessoa, significa literalmente "pinheiro longo."

Como esta árvore perene é um símbolo de longevidade, aqui indica o desejo de uma vida longa. Além disso, Hotei apoia-se sobre o seu saco e gira um grande prato bem acima da cabeça enquanto faz malabarismos com quatro bolas, numa das quais está inscrita a personagem *kotobuki* (vida longa). Será a

implicação de que temos de fazer malabarismos com as nossas próprias vidas de forma habilidosa para alcançar a longevidade?

Como em muitas pinturas de Hotei por Hakuin, há uma série de formas circulares que contrastam com linhas retas, como a vertical do longo bastão que sustenta o prato giratório. Esta pincelada é reforçada pela caligrafia organizada verticalmente, enquanto tudo o resto é confortavelmente curvo e arredondado. A tinta escura do manto de Hotei cria um acento contrastante para fortalecer a composição total da obra.

O tema do malabarismo também ocorre nos escritos de Hakuin, mas geralmente para mostrar a inconstância humana. Numa das suas prédicas aos paroquianos, ele afirma:

"Como as nossas mentes mudam — tal como a habilidade de um malabarista, a bola passando tão rapidamente de uma mão para a outra, da direita para a esquerda. Quão rapidamente se altera o vislumbre dos nossos olhos! O olhar educado e cortês quando estamos na presença de uma pessoa de alta posição muda para olhares hipócritas quando na presença do nosso próprio senhor ou dos nossos pais."[10]

Apesar desta crítica, ao mostrar Hotei a fazer malabarismos, Hakuin apresenta uma imagem positiva, sugerindo que a transitoriedade e a mudança podem ser aceites, geridas e celebradas, e que a mente iluminada pode ser unificada com a mente quotidiana no usufruto dos prazeres da vida.

HOTEI AND GAMES [HOTEI E OS JOGOS]

Outro divertimento de Hotei, de acordo com um par de pinturas de Hakuin, é jogar ao fustigamento da bola (*kemari*) (estampa 6.7). Este é um jogo tradicional no qual quatro, seis ou oito jogadores formam um círculo dentro de uma área de três metros quadrados [dez pés quadrados] e chuta-se uma bola de pele de veado, que tem um pouco menos de vinte e cinco

centímetros [dez polegadas] de diâmetro, para evitar que caia no chão.

Embora o *kemari* possa ter vindo originalmente da China, sabe-se que era jogado na Corte Imperial Japonesa já em meados do século VII. Este desporto foi originalmente popular entre a aristocracia, mas em séculos posteriores foi apreciado por guerreiros e, eventualmente, também pelo povo comum.

Aqui, Hotei deve ter dado um pontapé valente na bola. No rolo da direita, ele olha para cima, enquanto o rolo da esquerda mostra apenas a bola no topo e três personagens na parte inferior. A inscrição sobre Hotei anuncia:

Hotei gosta mesmo de jogar ao fustigamento da bola

Enquanto as três personagens maiores à esquerda advertem:

NÃO FAÇAS ASNEIRA!

Nesta representação, Hotei está a usar um manto mais formal do que o habitual — embora, como acontece tantas vezes, esteja a escorregar-lhe dos ombros. A personagem para "vida longa" repete-se oito vezes na vestimenta, o que pode sugerir que a longevidade pode ser alcançada mais facilmente se as pessoas se divertirem, mas também somos alertados contra cometer erros.

Hakuin deve ter gostado deste tema, uma vez que o pintou várias vezes, por vezes com Hotei acompanhado no jogo por Fukurokuju, o deus da longevidade, e uma vez com as três grandes personagens simplesmente a perguntar: "O que é isto?".

Mais uma vez, Hakuin está a utilizar imagens populares para mostrar que Hotei e outros deuses da boa fortuna são como o resto de nós na capacidade de apreciar o aqui e o agora. Como

escreveu sobre a iluminação: "Quando de repente ela começar, darás por ti a rir"[11] e "experimentarás uma grande alegria."[12]

OUTRAS VERSÕES DE HOTEI

Hotei era um dos temas que Hakuin pintava simplesmente mostrando os seus atributos, com efeito um Hotei sem Hotei (estampa 6.8). Neste caso, vemos o saco de Hotei numa forma arredondada próxima à do círculo Zen (*ensō*); atrás dele estão o seu leque, o seu bastão e a ponta do seu manto para sugerir que Hotei pode estar a descansar um pouco fora da nossa vista. Os tons variados de tinta que criam o círculo do saco são especialmente vibrantes, lembrando um comentário que o cantor Bono fez sobre o cantor e poeta Leonard Cohen: "Ele encontra tonalidades na escuridão que parecem cores."[13] Aqui, o momento mais dramático surge onde a pincelada mais larga do saco toca no negro escuro do manto de Hotei, criando um efeito de fusão e indefinição que está cheio de energia tonal. A colocação assimétrica do manto escuro e do bastão também confere à obra uma grande vitalidade de composição.

A inscrição disposta diagonalmente assume mais uma vez a forma de um haiku, talvez porque esta forma poética atraísse tanta gente no tempo de Hakuin:

Neta uchi wa - Enquanto dorme,
kami ka hotoke ka - um deus Shinto? Um Buda?
nunobukuro — apenas um saco de pano

Porque o nome Hotei significa literalmente "saco de pano", esta imagem é simultaneamente literal e figurativa, mas há outros elementos de humor neste poema também.[14] A primeira linha, *Neta uchi wa* (enquanto dorme) também poderia significar *neta uchiwa* (um leque redondo inclinado), dando-nos uma forma completamente diferente de ver a imagem como um

leque (de estilo chinês) inclinado de lado. Além disso, "Senhor Nono" (*nono-sama*) é a linguagem infantil japonesa para um deus ou buda.

E, claro, Hotei é tanto um deus, um dos Sete Deuses da Boa Fortuna, como um buda, o ser iluminado por vezes chamado "o Buda Risonho". Mas Hakuin dá a entender que tudo isto é, na melhor das hipóteses, uma verdade temporária, insinuando através do seu uso do humor que não precisamos de adorar um ser exterior à nossa própria natureza búdica. Contudo, os significados, as ironias e o humor não terminam aí. Hakuin também pode estar a sugerir que Hotei está a esconder-se atrás do seu saco para fazer uma boa sesta. Será porque está cansado de ser constantemente pintado e examinado por observadores curiosos? Se for esse o caso, Hakuin é ele próprio o pior culpado, uma vez que retratou Hotei com tanta frequência e numa tal variedade de atividades, mesmo continuando a identificar-se pessoalmente com ele.

Muitos dos escritos de Hakuin foram publicados durante a sua vida; como observado anteriormente, um grupo das suas pinturas também foi gravado em blocos de madeira e impresso em forma de livro. Editado em Quioto como *Hakuin Oshō shigasanshō* (Uma Coleção de Pinturas e Inscrições do Monge Hakuin), inclui um colofão datável de 1759, uma década antes da sua morte. Este volume reproduz cinquenta e uma obras, das quais nada menos que dez retratam Hotei, cada vez numa pose diferente. Além de três aspetos de Hotei já vistos, as imagens incluem *Hotei a Coçar o Ouvido*, *Hotei a Dormir sobre o seu Saco*, *Hotei Sentado em Frente ao seu Saco*, *Hotei a Apoiar as Mãos no Saco*, *Hotei a Segurar o seu Saco Aberto com a Boca*, *Hotei a Produzir Otafuku* e *Hotei a Brincar com uma Marioneta de Cavalo*.

Como se isto não bastasse, Hakuin, a dada altura, também pintou Hotei com carrilhões de vento, a libertar acrobatas de uma cabaça, de mãos dadas a caminhar com uma criança, sentado com Fukurokuju, a apontar para cima, a apontar para um pássaro, a correr seminú, a oferecer um presente, a carregar o seu saco, a carregar uma criança às cavalitas, a carregar uma lâmpada e um sino, e a fazer chá.[15] No total, Hakuin pintou pelo menos trinta aspetos diferentes de Hotei, demonstrando a sua imaginação extraordinariamente criativa bem como o seu afeto por este tema do Homem Comum.

Nos seus anos finais, Hakuin pintou mais algumas versões do Hotei de Uma Só Mão, agora com composições mais complexas; o próprio Hotei parece um pouco mais velho. Um destes rolos pode servir para resumir vários dos principais temas finais de Hakuin (estampa 6.9). Atrás do Hotei sentado, um ramo de flores de ameixoeira num vaso de bambu sugere tanto Tenjin como a renovação da primavera,[16] enquanto dois rolos caligráficos horizontais acima dele transmitem textos éticos e Zen. À direita está a grande personagem para "pais" com um poema em japonês:

Quando têm piedade filial,
os filhos e os netos sucedem
à prosperidade dos seus pais
neste mundo flutuante.

O rolo da esquerda tem um poema Zen em chinês, com a segunda linha derivada do comentário ao sétimo *kōan* no *Registo do Penhasco Azul*:

Três mundos, apenas uma mente,
Fora da mente, nenhuma outra lei;
O Mente-Buda estende-se a toda a humanidade

Por todo o mundo sem diferenciação.

O manto de Hotei, contornado com linhas cinzentas para dar ênfase, está a escorregar-lhe dos ombros enquanto ele se senta calmamente sobre o seu saco. O negro ressonante deste manto repete-se apenas nos seus olhos e na personagem para "pais" atrás dele. Com um sorriso gentil, Hotei enuncia a mensagem mais pessoal e também mais universal de Hakuin:

"Jovens empregados de balcão, digam o que disserem,

se não ouvirem o som de uma só mão, é tudo lixo!"[17]

Em última análise, o que significa isto? Embora caiba a cada pessoa descobrir o som de uma só mão, a introdução ao octogésimo nono *kōan* no *Registo do Penhasco Azul* inclui a linha: "Mesmo que todo o vosso corpo fosse feito de ouvidos, ainda assim não conseguiriam ouvi-lo." Hakuin respondeu: "Montanhas, rios e a terra são todos os meus ouvidos. O que enche os ouvidos não é originalmente som; ouve-se um ror de coisas sem ouvir... não ter olhos e não ter ouvidos é o verdadeiro ver e ouvir."[18]

Podemos ainda perguntar: se o "som de uma só mão" era tão significativo para Hakuin, por que razão incluiu ele tanto mais nesta pintura? Não bastará a mão única? Como Ludwig Wittgenstein começou um dos seus escritos finais: "Se souberes que aqui está uma mão, conceder-te-emos todo o resto."[19] No entanto, comparar este rolo tardio com as primeiras versões de Hakuin sobre o mesmo tema é revelador. Como antes, ele apresenta o *kōan* da "uma só mão" aos seus alunos monásticos e laicos, mas agora não só os impele em direção à sua própria iluminação, mas também enfatiza a necessidade de compaixão ao regressar ao mundo e ao cumprir as tarefas e responsabilidades diárias. Ao combinar esta representação de

Hotei com uma imagem de flor de ameixoeira primaveril, um texto informal japonês sobre a piedade filial, um poema chinês mais complexo sobre a Mente Zen e o seu *kōan* da "uma só mão", Hakuin chega às pessoas de múltiplas formas.

CONCLUSÃO

Hotei tem ainda mais um significado. A mensagem mais importante de Hakuin aos seus seguidores monges era que eles deviam regressar ao mundo após a conclusão do seu treino. A mesma mensagem aparece nas tradicionais Dez Imagens do Pastoreio do Boi, que fornecem uma metáfora Zen para a busca de, e o caminho além da, iluminação. As dez etapas são: procurar o boi, encontrar os seus rastos, ver o boi, capturar o boi, domar o boi, montar o boi de regresso a casa, esquecer o boi, transcender o boi, regressar à fonte e entrar no mercado. Alguns conjuntos de pinturas e poemas terminam na oitava etapa da transcendência, representada pelo círculo vazio do *ensō*. Mas isto não é suficiente; a maioria das versões conclui com la imagem do pastor — agora representado como Hotei — regressando compassivamente à vida quotidiana.[20] É esta visão de Hotei como uma presença benigna na existência humana de todos os dias que Hakuin representou nas suas múltiplas pinturas.

Tendo em conta todos estes exemplos, podemos regressar à nossa questão original: por que razão pintou Hakuin Hotei tão frequentemente e com tanta variedade? Ele certamente identificava-se com este monge semilendário, como sugere a semelhança com vários retratos de si mesmo feitos por Hakuin. Mas ia mais longe — por que razão algumas das faces que Hakuin pintou para outras divindades e figuras laicas também se assemelhavam às suas versões de Hotei? Não pode haver respostas certas, mas as formas como Hakuin retratou este tema podem dar-nos algumas perspetivas.

Acima de tudo, Hotei é retratado como um monge, mas é intensamente humano. Não necessitando das formalidades da vida do templo, ele deambula pelo campo — Hakuin cita Vimalakirti dizendo que "o bodhisattva, sem estabelecer um lugar para meditação, pratica por entre as atividades da vida quotidiana."[21] Hotei é uma figura que todos os seus observadores conheceriam como um deus da boa fortuna alegre e despreocupado, e no entanto é um tema com múltiplas facetas. Jogando jogos, entretendo e sendo entretido, voando como uma pipa ou correndo com um maço, Hotei é de facto o Homem Comum.

Como resultado, quando se senta em meditação ou invoca o som de uma só mão, isso torna-se tanto mais significativo. As pinturas de Hotei de Hakuin demonstram que o Zen não é uma disciplina insondável e restrita a alguns monásticos determinados, mas uma força viva disponível para todos em cada atividade diária: "Todas as pessoas o têm. Ninguém está excluído. É perfeitamente impecável em cada um de nós."[22] Este é o tema do escrito mais famoso de Hakuin, o seu "Canto da Meditação":[23]

Todos os seres vivos são originalmente Budas,
tal como a água e o gelo:
Sem água não há gelo,
e fora dos seres vivos não há Buda.
Não sabendo quão perto está, as pessoas procuram-no fora de si mesmas — que pena!
Como alguém no meio da água a gritar com sede,
Ou o filho de um homem rico a vaguear como um mendigo,
Estamos presos aos seis mundos porque estamos perdidos na escuridão da ignorância;
Seguindo caminho sombrio após caminho sombrio, quando escaparemos

ao nascimento e à morte?
A meditação Zen do Budismo Mahayana está além de todas as palavras de louvor;
As virtudes da caridade, da moralidade, da invocação do Buda, do arrependimento, do treino,
E todas as outras ações dignas têm a sua fonte na meditação.
Mesmo aqueles que se sentam em zazen apenas uma vez destruirão o
karma maligno,
Como pode então haver falsos caminhos? O Território Puro está agora
muito perto.
Escutem com reverência este ensinamento, louvem-no, abracem-no e encontrarão mérito;
Melhor ainda, olhem para dentro e encontrem a natureza própria além do
indivíduo
E transcenderão palavras e explicações.
Quando abrirem a porta da causa-e-efeito,
Descobrirão um caminho além da dualidade ou da multiplicidade;
Quando habitarem na forma que é não-forma,
Quer vão quer regressem, estarão sempre em casa;
Quando tomarem o pensamento como não-pensamento,
Cantarão e dançarão ao som da música da verdade budista.
Incomensurável como o céu, radiante como a lua é a sabedoria quadrupla,
Neste momento, o que vos falta? O Nirvana está mesmo à vossa frente,
Este mesmo lugar é a Terra do Lótus, este corpo é o corpo de Buda.

E dado que a natureza búdica está dentro de todos os seres, Hakuin também escreve: "Não fiquem aí parados a olhar; ponham-se a caminho!"[24]

— STEPHEN ADDISS

7

OS SEGUIDORES DE HAKUIN

"Anseio fervorosamente pelo aparecimento de apenas um monge simplório (ou mesmo metade de um monge assim), ricamente dotado de um manancial natural de poder espiritual e inflamado por dentro por um fogo religioso violento, que se atire sem hesitação para o meio deste veneno e pereça instantaneamente na Grande Morte. Erguendo-se dessa Morte, ele armar-se-á com uma cabaça de tamanho gigantesco e percorrerá a grande terra procurando monges verdadeiros e autênticos. Onde quer que encontre um, cuspirá no punho, fletirá os músculos, encherá a sua cabaça com veneno mortal e arremessará uma concha cheia sobre o monge. Encharcado da cabeça aos pés, esse monge também será forçado a entregar a sua vida. Que esplêndido espetáculo de se contemplar!"[1]

— HAKUIN

A influência de Hakuin como mestre Zen, professor e artista foi vasta; o seu impacto e influência na continuidade e disseminação do Zen, tanto a nível monástico como na população laica, foi diferente de qualquer mestre Zen anterior, como já vimos. Mas foi a propagação da sua linhagem de ensino monástico que mais significativamente afetou a história do Zen japonês e, até certo ponto, a difusão e popularidade do Zen além da Ásia. Hakuin transmitiu os seus ensinamentos Zen a um impressionante grupo de discípulos que, por sua vez, continuaram a propagar o Zen de Hakuin nas gerações seguintes, ao ponto de hoje quase todos os monges Zen Rinzai japoneses

traçarem a sua linhagem até Hakuin. Além disso, alguns dos herdeiros do Dharma mais notáveis de Hakuin continuaram não apenas a sua linhagem de ensino, mas também a sua expressão artística.[2]

TOREI ENJI (1721–92)

O discípulo mais notável de Hakuin foi Torei Enji.[3] O seu pai, Nakamura Zen'uemon, era um negociante de plantas medicinais, e a sua mãe, Tsuyu, era filha de um funcionário administrativo na área de Osaka, cuja família servia o santuário Shinto no templo Enshō-ji em Nara. Torei escreveu: "O meu pai tinha uma disposição estrita, raramente cedendo perante as pessoas, mas a minha mãe era uma budista bondosa, seguindo o caminho de uma mulher."

De acordo com inúmeras histórias, o próprio comportamento de Torei refletiu a natureza compassiva e a fé profunda da sua mãe desde tenra idade. Quando tinha sete anos, Torei estava a brincar com um amigo; o rapazinho arrancou um piolho do seu próprio cabelo e matou-o. Torei, sentindo pena da criatura, pediu ao amigo que lhe desse o próximo piolho que estivesse prestes a matar. Torei pegou na criatura, colocou-a na sua própria cabeça e permitiu que ela vivesse ali.[4]

Ainda antes, quando Torei tinha cinco anos, o principal mestre Zen Rinzai, Kogetsu Zenzai (1667–1751), ficou hospedado com a família enquanto viajava a caminho de Kyushu para Edo. Ao jovem Torei foi permitido servir uma refeição ao auspicioso convidado e, profundamente comovido pelo encontro, decidiu entrar na vida de um monge Zen. Sendo o único filho da família, Torei tinha certas responsabilidades, mas apesar das objeções da sua família, estava determinado a seguir uma vida de prática Zen. Como resultado, a família adotou outro filho, libertando assim Torei das obrigações familiares. À idade de nove anos,

Torei entrou no templo local, Daikō-ji em Notogawa, iniciando o seu treino sob a orientação de Ryōzan (s.d. [sem data]), um professor rigoroso que guiou Torei no estudo tanto de textos Zen como de clássicos confucionistas.

Em 1737, Torei viajou para Kyushu para treinar sob a direção de Kogetsu, que introduziu Torei ao *Daijōkyō*, um repositório de ensinamentos Shinto que despertou a curiosidade de Torei devido ao contexto familiar da sua mãe. Aquando da morte de Kogetsu, Torei continuou o seu treino sob o sucessor de Kogetsu, Suigan Jushin (1683–1772). Durante este período de treino, Torei ficou insatisfeito com o seu progresso.[5]

Suigan disse-lhe: "O Buda suportou seis anos de privações, Daruma nove anos. Mas tu, após dois ou três anos, já queres que o teu karma amadureça. Felizmente, ouvi dizer que há um mestre esplêndido em Suruga. Acho que seria bom para ti visitá-lo."[6]

Torei partiu num *angya*, uma jornada a pé realizada por monges Zen que concluíram o seu treino inicial, em busca de um verdadeiro mestre Zen que se tornará o seu professor principal. Durante a viagem, que muitas vezes implica visitar vários mestres Zen por todo o país, a energia e o espírito de Torei esmoreceram, e ele não chegou a Suruga, onde Hakuin residia. No entanto, estanciou em Quioto e, enquanto esteve lá, estudou sob a orientação de dois grandes mestres Zen residentes na cidade: Keiji Dōrin (1714–94) em Tenryū-ji e Daidō Bunka (1680–1752) em Hōjō-ji.

Mas Torei continuava insatisfeito e, como resultado, retirou-se para uma colina isolada perto do templo Myōraku-ji, próximo da casa da sua família. Ali construiu uma pequena cabana, vivendo em isolamento, exceto por viagens ocasionais descendo a montanha para uma refeição modesta em Myōraku-ji. Escreveu

sobre este período: "Com o propósito de praticar *zazen*, suportei 150 dias de privações, sem fazer a barba ou tomar banho, fechando a porta e comendo poupadamente."[7] Mais adiante, escreveu:

"No outono do primeiro ano de Kampō [1741], fechei-me nas colinas de Rengedani, no leste de Ōmi, e dediquei-me ao *zazen* dias a fio. Fiquei tão exausto que mal conseguia impedir o meu corpo de tombar e disse a mim próprio: 'Quanto mais alto se vai no Caminho, mais fortes e numerosos são os demónios malignos; nunca serei capaz de buscar o Caminho nesta vida.' Estava prestes a deixar-me cair para trás no chão quando, de repente, rompi a barreira e vi que as colinas, os rios e a própria grande terra manifestavam o corpo do Rei do Dharma!"[8]

Torei, contudo, ainda não estava completamente satisfeito com as suas realizações e, quando ouviu falar novamente sobre os ensinamentos de Hakuin em 1743, foi ao seu encontro, levando um pacote de biscoitos *Konpeitō* como presente para o mestre, que era apreciador de doces. Consta que este terá comentado: "Devias mesmo ter vindo mais cedo. Já ando a ouvir falar de ti há algum tempo."

Na primavera desse ano, Torei foi aceite em Shōin-ji como um dos discípulos de Hakuin e, pouco depois, foi nomeado assistente especial permanente do mestre. Após cerca de cinco anos, Torei adoeceu gravemente (provavelmente com tuberculose). Acreditando que a sua doença seria fatal, Torei dedicou-se a redigir um registo da sua prática Zen de modo a dar a sua contribuição ao Zen. O seu registo esboça as várias etapas pelas quais um estudante deve passar, desde as compreensões superficiais às profundas, bem como as transições psicológicas que as acompanham. Torei apresentou a sua obra a Hakuin, dizendo: "Se houver algum valor neste livro, deixá-lo-ei para o futuro. Se não, por favor, atire-o ao fogo."[9] Hakuin ficou

profundamente impressionado com o trabalho e recomendou que Torei o publicasse. Acabou por ser impresso em 1748 sob o título *Shūmon mujin tōron* (Tratado sobre a Lâmpada Inesgotável da Escola Zen).[10]

Enquanto recuperava da doença, Torei, agora com vinte e seis anos, viveu em Shirakawa-mura, em Quioto. Durante este tempo, chegou à compreensão de que a vida e a morte eram, em última análise, a mesma coisa. Na primavera de 1746, quando Torei relatou por carta esta sua compreensão a Hakuin, o seu mestre ficou muito agradado e respondeu com os seguintes versos:

Uma carpa dourada agitando a cauda por entre as algas
das vastas águas de Ōmi,
Superando inúmeros perigos, rompeu além do Pórtico do Dragão;
Livre finalmente para folgar nas ondas de veneno do Oceano de Buda,
Pratica agora a verdadeira caridade — não dando uma gota aos outros.[11]

A carpa refere-se a Torei, que alcançara a iluminação. Contudo, Torei não pode dar gotas do oceano de Buda aos outros; cada um tem de encontrar o seu próprio caminho.

Hakuin pediu então a Torei que regressasse a Shōin-ji. A aprovação dada por Hakuin a Torei encontrou inicialmente oposição por parte de vários outros discípulos seniores, ao que Hakuin respondeu declarando: "Se não conseguem convencer-se a acreditar no homem através da leitura dos seus escritos, como vão compreender o que está escrito nos livros sobre os antigos Mestres Zen?"[12] Isto é significativo porque revela o respeito de

Hakuin pelas palavras e pelos textos como um meio de transmitir o Zen.

Torei regressou ao templo no décimo primeiro mês de 1749. No mês seguinte, Hakuin presenteou-o com o seu manto clerical, dizendo: "Usei este manto de brocado de ouro quatro vezes quando proferi palestras sobre o *Hekiganroku*; entrego-to agora a ti. Nunca deves deixar que ele [o ensinamento do *Hekiganroku*] pereça." Após uma refeição cerimonial, Torei partiu para o Ummon-an em Iwatsuki, na Província de Musashi, acompanhado por Gekkyū Muin (s.d.), mais tarde abade de Keirin-ji em Kai. Hakuin comentou: "Tenho mais de 100 alunos, mas nenhum é superior a Torei."[13]

Torei partilhava da preocupação de Hakuin com a preservação do Zen Rinzai e, por isso, começou a estudar o *Goi* (As Cinco Posições)[14] e os textos do *Jūjū-kinkai* relativos aos princípios e regulamentos da prática do Zen Rinzai. A sua compreensão e interpretação precisas destes textos levaram os seus companheiros monges a usar o nome "Bisai Torei" (Torei, o Meticuloso).[15] Diz-se que, à medida que envelhecia, os métodos de treino de Torei se tornaram cada vez mais severos.

Na primavera de 1758, Hakuin embarcou numa viagem de palestras, assinalando o centenário da morte de Gudō através de uma série de prelecções sobre o *Hekiganroku*. A viagem começou em Rurikō-ji, em Mino, onde Torei partilhou o assento de palestra de Hakuin e também proferiu prelecções. Hakuin queria ver Torei dar o passo em frente e tornar-se um professor Zen por direito próprio, mas Torei era obstinado.

A certa altura, Hakuin sugeriu que Torei se tornasse o sacerdote principal de Muryō-ji, um templo pequeno, empobrecido e não registado na aldeia de Hina.[16] A princípio, Torei rejeitou a ideia, mas acabou por aquiescer, acreditando ser

o seu dever salvar o templo delapidado. Poucos anos depois, Hakuin tentou convencer Torei a suceder-lhe em Shōin-ji, mas Torei recusou. Torei partiu para Quioto, mas Hakuin engendrou um novo plano.[17]

Aquando do regresso de Hakuin a Shōin-ji no inverno de 1758, este foi informado de que um grupo de seguidores laicos e sacerdotes (todos antigos discípulos) tinha angariado fundos para comprar e renovar o vizinho Ryūtaku-ji, que caíra em ruínas, e desejavam empossar Hakuin como seu fundador. Após alguma discussão, decidiu-se que Torei seria nomeado abade do templo renovado.

Torei regressou a Shōin-ji vindo de Quioto no quarto mês de 1760 e foi imediatamente empossado como abade de Ryūtaku-ji. No outono, Torei providenciou para que Ryūtaku-ji fosse mudado para um novo local. Nesta altura, muitos dos discípulos formais e seguidores laicos de Hakuin começaram a chegar das províncias circundantes para dar início à preparação do terreno para as fundações do templo. De acordo com o *Hakuin Oshō nenpu*, todos traziam os seus próprios alimentos e mantimentos para não esgotar os recursos do templo.[18]

No nono mês, Hakuin foi convidado a dar palestras em Ryūtaku-ji. Quando subiu ao assento de palestra, Torei adiantou-se, fez uma vénia e leu os seguintes versos:

Shariputra fundou o primeiro templo no bosque de Gion;

Os seus descendentes, trabalhando juntos, ergueram a casa do Zen.

O nosso próprio mestre reverenciado ergue-se agora como o Shakyamuni da sua era.

Que o trovão do seu Dharma sobressalte os cegos e ignorantes de hoje.[19]

À palestra de Hakuin assistiram mais de cem monges e leigos, tendo todos eles contribuído com versos de congratulação. O próprio Hakuin ofereceu os seguintes versos:

A norte, o Príncipe Bishamon protege o Dharma,
Nos outros três quadrantes, Idaten monta guarda:
Para este monge velho e débil já não resta nada a fazer,
Apenas empurrar as duas rodas para a frente, e ficar de olho em ti.[20]

Em 1765, Torei foi para Edo, onde iniciou a renovação do Shidō-an, o templo onde Shidō Bunan vivera.[21] No sexto mês, Torei foi a Shōin-ji para escoltar Hakuin numa visita ao novo Shidō-an, mas os seus planos foram bloqueados pelos monges de Shōin-ji, que consideravam que o mestre estava demasiado fraco para viajar. Torei enviou uma carta repreendendo o comportamento dos monges, mas isto apenas serviu para fortalecer a determinação deles.

Após o Ano Novo de 1766, quando Hakuin, com oitenta e dois anos, afixou um aviso declarando que já não aceitaria estudantes para instrução, Torei enviou o seu discípulo Bunkyo Koboku (s.d.) para escoltar Hakuin até Shidō-an. Após outro confronto com os discípulos de Hakuin, foi-lhes permitido prosseguir viagem. No décimo primeiro dia do segundo mês, Hakuin chegou a Shidō-an e ficou satisfeito com as renovações. Permaneceu ali, ensinando diariamente durante seis meses com a assistência de Torei.

In 1768, Torei deu palestras sobre o texto da Dinastia Sung *Jinten ganmoku* em Tōji-in, em Quioto, em substituição de Hakuin, que se encontrava demasiado doente para fazer a viagem. Durante a sessão de palestras, Torei foi informado da morte do seu mestre e regressou a Shōin-ji, onde realizou o serviço fúnebre juntamente com o discípulo de Hakuin, Suiō

Genrō (1717–89), que sucederia a Hakuin na liderança de Shōin-ji.

Após a morte de Hakuin em 1768, Ryūtaku-ji ardeu por completo enquanto Torei se encontrava ausente em Edo com os seus discípulos no Shidō-an. Suiō reuniu então os seus discípulos em Shōin-ji e instruiu-os a trabalhar para reconstruir o templo a tempo da cerimónia de comemoração do terceiro aniversário da morte de Hakuin. Suiō levou os monges pessoalmente a Ryūtaku-ji e supervisionou-os enquanto restauravam as estruturas ardidas. Quando os paroquianos locais souberam dos esforços de Suiō, vieram ajudar os monges. Torei regressou entretanto de Shidō-an, conduziu um serviço memorial para Hakuin e proferiu palestras sobre o *Engo-bukka zenji-goroku*;[22] estiveram presentes mais de duzentas pessoas. Quando Ryūtaku-ji começou a prosperar novamente, as pessoas diziam que se devia à bondade e generosidade de Suiō.

Em 1792, Torei foi viver para Reisen-ji, na sua aldeia natal em Ōmi (atualmente a Prefeitura de Shiga), onde continuou a dar palestras diariamente. Fez a sua prédica final no décimo nono dia do segundo mês, pouco antes de morrer com a idade de setenta e dois anos. Recebeu o nome póstumo de Butsugan Shinshō Zenji.

Notabilizado pelas suas capacidades literárias, Torei escreveu mais de dez livros, incluindo o *Kaisan Shidō Bunan anju zenji anroku* (uma monografia sobre a vida de Shidō Bunan), o *Shōju Rōjin Etan anju anroku* (uma monografia sobre a vida de Shōju Rōjin) e o *Goke sanshō yoromo* (um estudo dos princípios fundamentais das Cinco Casas do Zen).[23] As suas obras mais famosas são o *Shūmon mujin tōron* e o

Hakuin Oshō nenpu (Biografia Cronológica do Sacerdote Zen Hakuin). No seu epílogo para o *Hakuin Oshō nenpu*,[24] Torei afirma:

"O meu mestre Hakuin era um homem imponente. Combinava o olhar de um tigre com o andar e os movimentos de um boi. A agudeza extrema da sua atividade Zen tornava difícil a aproximação. Virtualmente incansável, dedicava o mesmo grau de cuidado e compaixão a tudo o que fazia. Na resolução de problemas, na retificação de erros, trabalhava com persuasão silenciosa, com uma disciplina privada. As suas ações — quer estivesse em movimento, de pé, sentado ou deitado — não eram passíveis de ser sondadas por demónios ou não-budistas."[25]

Após a conclusão do manuscrito, Torei confiou-o ao seu discípulo Taikan Bunshū (1766–1842) com instruções para que o publicasse. No seu próprio posfácio, que se segue ao epílogo de Torei, Taikan afirma: "Antes de poder cumprir o meu dever, o Mestre Torei faleceu; deixei as coisas repousar depois disso, não fazendo nada a esse respeito até ao 50.º aniversário da morte de Hakuin, que caiu no 14.º ano da era Bunka [1817]."[26] Durante uma cerimónia comemorativa nesta ocasião, Taikan foi instado pelos presentes a publicar a obra. Após um período de edição e revisão, a biografia foi publicada por Ryūtaku-ji, o templo de Torei, em 1820.

Se a personalidade de Torei revela uma figura séria e determinada, a sua caligrafia e pintura refletem um sentido espontâneo de abandono indómito. De todos os discípulos de Hakuin, o traço de pincel de Torei é o mais livre, o menos afetado, e frequentemente esbater as fronteiras entre a caligrafia e a pintura, e entre o que é técnico e o que é gestual.

AS PINTURAS DE TOREI

Conhecido pelo seu traço de pincel audaz e sem restrições, Torei, na verdade, não parece fazer qualquer distinção estilística entre os dois tipos de trabalho com o pincel. Esta ausência de distinção entre pintura e caligrafia é muito bem demonstrada na sua imagem de um *tetsubō*. Começando com um anel perfeito, o pincel de Torei move-se então pela composição abaixo com um ziguezague energizado mas bem manobrado, terminando numa ponta ligeiramente oval. Ao lado da imagem, a inscrição que diz:

Aqueles que temem isto serão recompensados

dança desordenadamente da direita para a esquerda, oscilando para trás e para a frente sem um ritmo fixo, muito à semelhança do próprio corpo da barra. Por vezes, a caligrafia aconchega-se ao lado da barra, por vezes apenas tocando a sua superfície, e noutras ocasiões afasta-se livremente. No canto inferior esquerdo, Torei termina a inscrição com a sua assinatura em forma de sinete com aspeto de amêijoa, recolhida junto à imagem.

A energia do traço do pincel é ainda mais realçada pelos notáveis tons de tinta, que também servem visualmente para ligar a caligrafia e as imagens. Além das semelhanças visuais, qualquer sentido de distinção espacial ou de composição entre caligrafia e imagem é também esbatido. Para Torei, ambas são puros gestos, iguais em espírito, estética e significado. A franqueza dinâmica revela uma qualidade desafiadora, infalível em incutir medo nos seus observadores.

Comparando o *tetsubō* de Torei com o de Hakuin, sente-se uma energia diferente entre os dois; Hakuin começa com um círculo quase perfeito e puxa o pincel uniformemente para baixo, terminando numa metade inferior espessa e torcida, realçada por tinta mosqueada. O seu poder é silencioso e latente. Em

contraste, a barra de ferro de Torei mostra-se visivelmente agitada, vibrante e angular do princípio ao fim.

Embora Hakuin tenha pintado imagens do moinho do Sexto Patriarca algumas vezes, este não era um dos seus temas favoritos. Em contraste, Torei parece ter tido uma grande afinidade com o Sexto Patriarca e tornou-se muito conhecido pelas suas imagens de moinhos de arroz, que imbuía com o seu próprio espírito e estilo de pincel únicos (estampa 7.2). Como as imagens de Torei raramente são datadas, exceto no caso de algumas obras antigas, é difícil, se não impossível, estabelecer qualquer ordem de desenvolvimento em termos de estilo.

Mas, no caso de Torei, isso provavelmente não é assim tão significativo ou relevante. Parece provável que Torei tenha pincelado as suas imagens e caligrafias com o mesmo sentido constante de energia, dinamismo e desapego ao longo da sua vida como mestre Zen. O estilo e o espírito artístico de Torei são unicamente seus; ele não mostra qualquer afetação ou receio nas suas obras, nem mesmo ao tomar de empréstimo uma imagem tradicional também realizada por Hakuin.

Os moinhos de Torei quase sempre dominam e preenchem a composição. A inscrição dança então de forma lúdica para dentro, para fora e ao redor do espaço restante. As suas inscrições são geralmente variações do poema de Hui-neng:

O Satori não é uma árvore,
O espelho não tem suporte,
Originalmente, não havia uma única coisa.
Então onde se assentaria a poeira?
Neste exemplo, Torei escreve:
Originalmente, não havia uma única coisa
Então onde se assentaria a poeira?

Enfatizando a natureza búdica do do Sexto Patriarca, a primeira linha é também a mesma frase que Hakuin escreveu na sua caligrafia de linha única.

O rolo revela aqui todos os traços artísticos de Torei. O moinho revela não só tons ricos de tinta mas também estrias de "branco voador" e, de forma única, apresenta um salpico de tinta onde Torei inicialmente colocou o seu pincel na frente do moinho, acrescentando ainda mais energia à obra. Em alguns pontos as linhas do moinho são escuras, ricas e esbatidas, noutros radiantes com variações tonais de tinta, e por vezes vibram freneticamente devido aos traços ásperos de "branco voador".

Esta pintura é um exemplo grande e imponente do tema que demonstra grande presença. O estilo audaz e livre de Torei é claramente evidente, realçado pela caligrafia escura e dançante que rodeia a imagem, a qual também contrasta agradavelmente com a tinta cinzenta do moinho. Nos traços poderosos de Torei, o observador pode sentir o braço do moinho à medida que desce para golpear o grão. Mais uma vez temos a oportunidade de comparar a abordagem de Torei com a de Hakuin; como se comparam visualmente os dois moinhos de arroz? Os observadores são convidados a formular a sua própria resposta.

Na obra dos mestres Zen japoneses do período Edo, o O Sexto Patriarca está claramente associado ao moinho de arroz mais do que ao ato de rachar lenha, de atravessar o rio com o Quinto Patriarca ou quaisquer outros incidentes da sua vida. Dentro deste desenvolvimento, Torei foi provavelmente o artista que mais plenamente adotou o tema, utilizando a sua própria mente Zen dinâmica na expressão da poderosa presença e do significado do trabalho do Patriarca.

À semelhança de Hakuin, Torei criou inúmeras figuras a partir de caracteres caligráficos. No entanto, aquela pela qual é mais famoso é a figura *shujinko* (mestre) (estampa 7.3). A figura é uma referência ao Caso Número 12 no *Mumonkan*, "Zuigan Chama pelo 'Mestre'". Neste *kōan*, o mestre Zen Zuigan Shigen (Ch.: Ruiyan Shiyan) (658–736) chamava por si próprio: "Oh, mestre!" e respondia a si mesmo: "Sim?" "Estás acordado?" "Sim, estou." Continuava este diálogo consigo mesmo: "Nunca te deixes enganar pelos outros, em dia nenhum, em momento nenhum." "Não, não me deixarei."[27]

Aqui Torei cria a sua figura sentada a partir dos caracteres *shu jin ko* (diag. 7.1), e acima escreve a inscrição um tanto críptica:

> Se desembainhares uma espada contra a tua cabeça,
> refinares pílulas de imortalidade com os teus pés,
> dissipares o passado, o presente e o futuro,
> e vires nas dez direções,
> é mais provável que sejas dominado ou que domines?
> Não te deixes enganar pelo corpo, pela mente, pelo mundo,
> ou pelos ensinamentos budistas.[28]

Embora a ideia de formar figuras a partir de caracteres não fosse nova para Torei, ele não se limitou a pedir emprestadas as imagens ou os temas de Hakuin, mas criou os seus próprios. Além disso, a unificação entre o traço caligráfico e pictórico de Torei é ainda mais desenvolvida do que a de Hakuin. Embora tenhamos visto claras semelhanças de traço nas imagens de Hakuin, ainda podiam detetar-se ligeiras diferenças estéticas e separações espaciais. Torei aproxima-se ainda mais da quebra destas barreiras de composição. Os três caracteres que compõem a figura são menos imediatamente distinguíveis uns dos outros do que aqueles em muitos dos exemplos de Hakuin.

SUIO GENRO (1717–89)

Pouco se sabe sobre as origens do outro aluno mais notável de Hakuin, Suiō, exceto que era da zona de Yashū (atualmente na Prefeitura de Tochigi), a norte de Edo. A escassez de informação deu origem a histórias infundadas de que Suiō seria o filho ilegítimo de um senhor feudal local.[29] O próprio Suiō pouco revelou sobre as suas origens.

Conhecido pelo nome de Eboku, Suiō tornou-se aluno de Hakuin em 1747, quando tinha trinta anos, iniciando uma associação de vinte anos com o mestre. Desde o início, Hakuin percebeu que ele não era um estudante comum. Com o tempo, Suiō e Torei passaram a ser conhecidos como os "dois discípulos divinos" de Hakuin.

Contudo, Suiō recusou-se a residir em Shōin-ji enquanto estava a treinar com Hakuin. Em vez disso, optou por viver uma vida isolada em Nishi-aoshima de Anbara, a cerca de cento e vinte quilómetros [setenta e cinco milhas] do templo. Certa vez, Hakuin repreendeu Suiō, dizendo: "O barulho por aqui incomodava-te, por isso fugiste para as montanhas e passaste o teu tempo com as rochas e as árvores. Disseste que precisavas de paz e sossego. Onde é que isso te levou?" De facto, Suiō só aparecia no templo se houvesse alguma reunião em que devesse participar, e partia sempre imediatamente após o término da reunião.

Segundo uma história, Hakuin enviou uma vez um servo a correr atrás de Suiō, pedindo-lhe que regressasse ao templo. Suiō respondeu que, mesmo que o mestre o estivesse a chamar, não voltaria, explicando: "Ele [Hakuin] pode ter-me convocado, mas eu não o convoquei a ele." Tal era a natureza desimpedida de Suiō.

Suiō sentava-se em *zazen* e estudava os sutras à sua própria maneira. Também gostava de beber sake e de jogar o jogo de tabuleiro *go*.[30] No segundo mês de 1764, em homenagem ao octogésimo aniversário de Hakuin, o discípulo Ryūshō organizou um encontro sobre o *Daiō roku*, e Suiō ajudou nos preparativos; mais de setecentas pessoas compareceram ao encontro. Após este sucesso, Torei sugeriu a Hakuin que Suiō fosse nomeado sucessor de Hakuin em Shōin-ji. Hakuin concordou e Suiō aceitou a nomeação.

No mês seguinte, Suiō foi a Quioto para receber o título de Primeiro Monge (*daiichiza*) de Myōshin-ji.[31] Por esta altura, mudou o seu nome de Eboku para Genrō, e adotou o nome artístico de Suiō. De acordo com uma história anedótica, um monge perguntou a Suiō sobre a origem do seu nome. Suiō respondeu: "Gosto de sake." O monge disse: "Não é um nome apropriado para um monge Zen, por isso por que não mudar o caracter *sui* [bêbedo] para o caracter *sui* [realização]". Suiō concordou.[32] Ele regressou a Shōin-ji no sétimo mês, mas na primavera de 1765 ele e Hakuin tiveram uma divergência de algum tipo, e Suiō deixou Shōin-ji para ir para Kannon-ji. De acordo com o *Hakuin Oshō nenpu*, este rumo dos acontecimentos perturbou Hakuin.[33]

Apesar da sua obstinação, Suiō serviu fielmente ao lado do seu mestre quando a saúde de Hakuin começou a declinar, e encarregou-se dos preparativos para o funeral do mestre. Embora Suiō tenha de facto sucedido a Hakuin como abade de Shōin-ji, quando os monges vinham treinar sob a sua direção, ele muitas vezes enviava-os para Torei, dizendo: "Eu sou ignorante. Se querem estudar o Zen, seria melhor praticar *zazen* em Ryūtaku-ji com Torei."[34] Suiō, apesar do seu estatuto de discípulo distinto de Hakuin, não desejava conduzir o treino formal dos monges.

No entanto, conta-se a história de Suio ter guiado um monge vindo de Ryukyu (Okinawa) que o visitou. Suio deu o koan "O Som de Uma Só Mão" ao monge, que permaneceu com Suio durante três anos. Quando chegou o momento de regressar à sua terra natal, este reuniu-se com Suio e disse: "Vim de Ryukyu sobre as ondas para estudar Zen, mas lamento não ter alcançado a iluminação; lamento também regressar a casa tendo de mostrar o meu mesmo velho rosto." Suio encorajou-o, dizendo: "Não precisas de sentir desgosto; deixa-me agora e pratica zazen durante sete dias." O monge seguiu estas instruções e regressou passados sete dias, dizendo: "Ainda não alcancei o satori. O que deverei fazer?" Suio disse ao monge para partir e praticar zazen por mais sete dias.

O monge obedeceu, mas regressou novamente sete dias mais tarde, tendo falhado. Suio disse ao monge que alguns mestres Zen do passado tinham alcançado o satori em vinte e um dias, e que ele deveria praticar zazen por mais sete dias. O monge partiu, tentou de novo e voltou. Suio perguntou: "Como correu o teu zazen?" O monge respondeu: "Exatamente na mesma, sem satori." Suio instruiu-o então: "Se não conseguires alcançar o satori em mais três dias, terás de morrer." O monge meditou como se estivesse prestes a morrer. Ao terceiro dia, alcançou o satori meditando no koan da "Uma Só Mão" e relatou ansiosamente a sua experiência a Suio, que reconheceu a sua iluminação.

No sétimo aniversário da morte de Hakuin, Suio realizou um encontro comemorativo no qual participaram mais de duzentas pessoas. Dez anos depois, organizou outro encontro para comemorar a morte de Hakuin, desta vez centrado no *Shogen roku* (Registo de Shogen).[10] Oitocentas pessoas compareceram a este encontro, durante o qual Suio escreveu um poema e depois

disse aos presentes: “Agradeço imensamente a Kaigan por comparecer a este encontro. Ele é meu amigo próximo há muito tempo, por isso, peço-lhe que dê uma palestra esta noite.” Kaigan levantou-se do seu lugar e perguntou: “Sobre o que deverei falar? Suio ensina-vos muito bem, pelo que não tenho nada a acrescentar. Contudo, uma vez que já estou neste lugar, falarei sobre a primeira vez que encontrei Hakuin com Daikyu.”[11]

Suio deu continuidade à prática de Hakuin de viajar pelo campo a propagar o Zen e o Budismo entre o público em geral, dando palestras em numerosos templos sobre o *Hekiganroku* e o *Goso roku* (Registo do Quinto Patriarca). Embora não tenha deixado registos Zen ou comentários próprios, as notas de palestra de Suio foram preservadas em Shoin-ji e revelam um estilo simples e coloquial, descrito como um reflexo da sua verdadeira natureza como monge. Estas notas de palestra foram mais tarde reunidas sob o título *Hoso manzo shi* e estão incluídas no volume oito da obra *Hakuin Osho zenshu*.

No sexto mês de 1789, apesar de uma doença, Suio participou num encontro sobre o *Hekiganroku* organizado pelo discípulo de Hakuin, Gasan Jito, em Kisho-in, em Edo. Sofrendo com o calor extremo, o seu estado agravou-se e ele ficou acamado a partir desse momento. No décimo segundo mês desse ano, encontrava-se em estado crítico e os seus seguidores pediram-lhe a sua última caligrafia. Suio repreendeu-os mas, após um novo pedido, acabou por pegar num pincel e escreveu:

Durante setenta e três anos enganei o Buda. No final, resta
O quê? O quê? Katsu!

Ao terminar de escrever, Suio fechou os olhos e faleceu.

AS PINTURAS DE SUIO

Acredita-se que grande parte da técnica pictórica de Suio foi influenciada pela sua associação com o pintor Nanga Ike Taiga e

que, em contrapartida, foi Suio quem introduziu o estimado pintor à arte Zen. Suio produziu algumas pinturas no estilo Nanga com alguma semelhança com o trabalho de Taiga, particularmente visível nas pinceladas ao estilo dos literatos nas paisagens e folhagens de Suio, e na representação simples e ligeiramente humorística de algumas figuras.

Em geral, o trabalho de Suio, comparado com o de Hakuin e Torei, reflete uma qualidade mais pictórica. No entanto, a influência de Hakuin também pode ser vista na obra de Suio, particularmente nas suas imagens de temas Zen. O estilo de Suio parece ter sido mais fortemente influenciado pelas pinturas da primeira fase de Hakuin e raramente reflete a profundidade espiritual ou a intensidade visual que Hakuin alcançou nos seus últimos anos.

A abordagem de Suio ao Zenga é muito mais tradicional em termos de composição do que a de Hakuin ou de Torei; a maioria das suas obras consiste numa imagem, mais tipicamente de uma única ou de várias figuras de origem budista, acompanhada por uma inscrição colocada consistentemente acima ou ao lado da imagem, delimitada cuidadosa e claramente por uma caixa imaginária. A inscrição não só se limita a esta "célula espacial", como também se organiza geralmente em colunas de escrita claras e uniformes. Assim, apesar das figuras frequentemente encantadoras e lúdicas que lembram os primeiros rolos de Hakuin, a totalidade da composição baseia-se nas pinturas Zen tradicionais, nas quais a pintura e a caligrafia eram mantidas espacialmente distintas.

Dos seguidores de Hakuin, Suio parecia ter a maior afinidade por Kanzan e Jittoku. Onde Hakuin pintou várias variações sobre o tema, incorporando as figuras de forma lúdica em vários cenários, Suio parece quase obcecado por ele. Utilizou a dupla de figuras em formatos de trípticos, dípticos e rolos individuais.

Além disso, Suio continuou a mudar e a transformar a aparência das suas figuras.

Em muitos exemplos, Suio parece querer enfatizar a reputação excêntrica de Kanzan em particular. Este é frequentemente mostrado com um olhar selvagem no rosto enquanto desenrola alegremente um rolo de pergaminho. Jittoku, em contraste, é habitualmente representado de uma forma mais contida, esperando pacientemente com as mãos recolhidas nas mangas ou apontando deliciado para a lua.

Num dos exemplos, os dois amigos estão juntos, Jittoku segurando a sua vassoura de cozinha e Kanzan apontando para cima, em direção à inscrição caligráfica (Ilustração 7.4), guiando o olhar do observador para a mensagem de Suio:

Ei! Ei! Ei! Estás apenas a andar em círculos!

Para lá do círculo da lua, estará ele a referir-se ao ciclo interminável de renascimentos do qual os budistas procuram escapar? Ou estará a sugerir algo mais? Talvez esteja, na verdade, menos preocupado com questões filosóficas ou mundanas e esteja meramente a apontar para a bela lua, uma referência visual ao seu próprio poema famoso:

O meu coração é como a lua de outono, Puro como um lago azul-esverdeado. Não, esta comparação é péssima. Como posso explicar?

Nenhuma lua está visível, mas a forma das duas figuras, com o braço erguido de Kanzan, lembra uma lua crescente. Em todo o caso, aquilo para que Kanzan aponta parece estar de facto muito longe, e sentimo-nos muito mais envolvidos pelas próprias duas figuras, encantados pelos pequenos pontos que Suio utiliza para criar os olhos e o nariz de Kanzan, e pelo belo caimento da manga de Jittoku, que equilibra visualmente o braço erguido de Kanzan. A qualidade ligeiramente sonhadora das figuras é

ancorada pelo tratamento rude da vassoura, que por sua vez encontra eco na bainha texturada da saia de Jittoku. A imagem sugere também o paradoxo do Zen metafórico (a lua) versus o Zen do quotidiano (a vassoura).

Numa imagem particularmente forte, Suio retrata o mestre chinês Rinzai a segurar uma enxada e a olhar por cima do ombro com um olhar feroz (Ilustração 7.5). Como não existe inscrição, é difícil saber exatamente a que figura Suio se está a referir.[12] No entanto, existem várias histórias associadas a Rinzai e à sua enxada.

No Caso Número 49 do *Rinzai roku*, Rinzai está a plantar pinheiros quando o seu mestre Huang-po (em japonês: Obaku) pergunta: "Porque estás a plantar árvores tão no interior das montanhas?" Rinzai responde: "Para tornar os terrenos do templo mais bonitos e para marcar o caminho para as pessoas do futuro." Rinzai pega então na sua enxada e golpeia o chão três vezes. Huang-po exclama: "Pode ser assim, mas já sentiste as trinta pauladas do meu bastão!" Rinzai utiliza novamente a sua enxada para golpear o chão três vezes, expirando ruidosamente. Huang-po diz então: "Quando a minha linhagem de ensinamentos passar para ti, ela florescerá por todo o mundo."

Do mesmo modo, na parte 4 do *Rinzai roku*, Rinzai está a sachar os campos com os seus companheiros monges. Vendo Huang-po aproximar-se, Rinzai interrompe o seu trabalho e, usando a enxada como bordão, apoia-se nela. Huang-po diz: "Está cansado, não está?" Rinzai responde: "Como posso estar cansado? Nem sequer levantei a minha enxada." Huang-po golpeia-o, pelo que Rinzai agarra o bastão de Huang-po e atira o seu mestre ao chão. Huang-po chama o wei-na (oficial encarregue dos assuntos do templo) para pedir ajuda. O wei-na aproxima-se e pergunta por que razão Huang-po tolerou um comportamento tão insolente. Huang-po levanta-se e golpeia o

wei-na. Rinzai diz: “Noutros locais eles são cremados, aqui enterramo-los a todos vivos!”

Mais tarde, Wei-shan perguntou a Yang-shan: “Porque é que Huang-po golpeou o wei-na?” Yang-shan explicou: “Quando um ladrão foge, a pessoa que o persegue é que apanha a pancada.”

Aqui, Suio mantém a composição simples e utiliza apenas alguns traços de tinta belamente estruturados para delinear a figura e o manto de Rinzai. Não há inscrição, mas o rosto de Rinzai diz tudo e lembra o retrato do mestre feito por Hakuin (Ilustração 3.6). Embora conhecido por imagens encantadoras e descontraídas, Suio também conseguia, ocasionalmente, produzir obras mais poderosas e diretas; neste caso, o uso evocativo do espaço negativo no manto serve para equilibrar a força do rosto.

TAKUJU KOSEN (1760-1833)

Torei e Suio foram provavelmente os dois herdeiros do Dharma mais notórios e talentosos de Hakuin, e certamente aqueles que continuaram mais fortemente a sua tradição pictórica, mas historicamente, dentro da linhagem de Hakuin, Takuju e Inzan, ambos herdeiros do Dharma do discípulo de Hakuin, Gasan Jito, foram também de grande importância.

Takuju nasceu em Tsushima, uma aldeia nos arredores da atual cidade de Nagoya, numa família chamada Suzuki. Tornou-se monge aos quinze anos sob a tutela de Shoho Zenzui (s.d.) em Soken-ji, em Nagoya. Aos dezanove anos, começou a estudar sob a orientação de uma sucessão de mestres Zen, incluindo Kaigan (s.d.) de Fun’yo-ji em Taniguchi, Mino, e Reigen Eto em Rokuo-in, em Quioto, até se tornar finalmente pupilo de Gasan em Toki-an, em Nagata. Como a maioria dos monges na tradição Rinzai, a Takuju foi dado o “Mu” de Joshu como o seu primeiro koan. Takuju meditou diligentemente no koan, mas concluiu que os

seus deveres no templo estavam a estorvar o seu progresso. Pediu permissão para usar uma sala especial na qual pudesse sentar-se em meditação contínua, com pouco sono ou comida. Praticou desta forma durante noventa dias, altura em que decifrou o koan e regressou aos seus deveres monásticos regulares.

Após catorze anos com Gasan, Takuju recebeu a sua transmissão do Dharma. Eventualmente regressou a Nagoya para servir como abade de Soken-ji e, em 1813, foi nomeado sacerdote principal de Myoshin-ji, começando a atrair muitos discípulos. Takuju também viajou extensivamente para ensinar e dar palestras Zen em templos por todo o país. Em 1832, aos setenta e três anos, regressou a Torin-ji, um pequeno templo dentro de Soken-ji, onde faleceu no ano seguinte.

As pinturas de Takuju são algo raras, visto que ele foi muito menos prolífico com o pincel do que Hakuin, Torei ou Suio. Aqui, Takuju pinta uma humilde taça de chá (Ilustração 7.6). A relação entre o chá e o Zen é profunda e complexa, tanto filosófica como esteticamente. O mestre de chá Jakuan Sotaku (s.d.) escreveu: "O espírito do chá é o espírito do Zen... Se não conheceres o sabor do Zen, não conhecerás o sabor do chá."[13] No seu âmago, o chanoyu (cerimónia do chá) consiste simplesmente em "aquecer a água, preparar o chá e beber", por isso, apesar dos detalhes meticulosos e da coreografia rígida, possui uma franqueza fundamental, simplicidade e imediatismo quotidiano semelhantes aos do Zen. No entanto, sob esta aparente simplicidade de processo, escondem-se anos de treino e prática, guiados por um mestre, antes que os princípios subjacentes sejam plenamente compreendidos.[14] Além disso, Sen Sotan (1578-1658), neto do grande mestre de chá Sen Rikyu (1522-91), escreveu:

O chanoyu é transmitido através da mente, através do olho e do ouvido — sem um único traço do pincel.[15]

Este mesmo ideal é central para o Zen — isto é, aplicar todos os sentidos de uma pessoa para criar uma perceção intuitiva e uma reação que não podem ser transmitidas ou aprendidas intelectualmente. A taça de chá de Takuju repousa silenciosamente, com uma aparência despretensiosa, quase austera. Contudo, esta austeridade sugere uma história na qual o grande mestre de chá Kobori Enshu (1579-1647) foi elogiado pelos seus discípulos pelo seu bom gosto nas peças de chá. "Disseram eles: 'Cada peça é de tal ordem que ninguém consegue evitar admirá-la. Mostra que o mestre teve melhor gosto do que Rikyu, pois a coleção dele só podia ser apreciada por um observador em cada mil.' Com tristeza, Enshu respondeu: 'Isso apenas prova quão comum eu sou. O grande Rikyu ousou amar apenas objetos que lhe apelavam pessoalmente, ao passo que eu, sem dar por isso, atendo ao gosto da maioria. Rikyu era um em mil entre os mestres de chá.'"

Ao lado da taça, Takuju escreveu:

Em dez mil vales, o vento nos pinheiros oferece um gole.

A frase é uma referência à ideia de que, na preparação do chá, o som da água a ferver na chaleira se assemelha ao do vento a passar pelos pinheiros. Sen Sotan compôs o seguinte poema:

Se te perguntarem a natureza do chanoyu, diz que é o som dos pinheiros fustigados pelo vento numa pintura.[16]

A ligação entre o chá e as pinceladas Zen é complexa mas significativa. No *Nanpo roku*, uma compilação das ideias de Rikyu sobre o chá registadas pelo seu discípulo e monge Zen Nanpo Sokei (s.d.), nota-se que:

Nenhum utensílio se compara ao rolo de pergaminho em importância. Ao contemplá-lo, tanto o convidado como o anfitrião alcançam a integridade da mente e a realização do despertar no chanoyu-samadhi. A caligrafia dos monges Zen está no topo dos rolos de pergaminho. Com veneração pelo que está escrito, saboreia-se a virtude do calígrafo, dos praticantes do caminho, dos mestres.[17]

A caligrafia de Takuju é belamente lúcida, com uma grande fluidez e variação nos caracteres. A liberdade gestual da caligrafia contrasta com a qualidade consideravelmente austera da taça de chá, refletindo dois aspetos do próprio Zen: a estabilidade silenciosa e a perceção ativa. A este respeito, o *Yamanoue Soji-ki* (Registo de Yamanoue Soji) afirma: "No que concerne aos modos do chá, no treino, depende unicamente daquilo que é antigo. Na inventividade pessoal, tudo deve ser novo. Deve-se estudar o estilo sob a orientação de um mestre consagrado. Considera de que forma te podes sintonizar com os teus próprios tempos."

Não era isto exatamente o que o próprio Hakuin defendia: compreender plenamente os ensinamentos e experiências dos mestres do passado, mas viver e aprender também dentro do próprio tempo e ambiente?

INZAN IEN (1754-1817)

Inzan nasceu em Echizen na família Sugimoto e ingressou no sacerdócio aos nove anos sob a orientação de Rozan Bengu (m. 1781), a quem assistiu durante oito anos em Kotoku-ji, em Mino (atual cidade de Gifu). Inzan iniciou depois três anos de estudo Zen sob a direção de Bankoku (s.d.), que espalhava o ensinamento do "não-nascido" de Bankei Yotaku (1622-93). Aos vinte anos, Inzan iniciou um período de sete anos de estudo com Gessen Zenne (1701-81), um professor rigoroso, em Toki-an, na

atual Yokohama. Depois de deixar Gessen, Inzan partiu em peregrinação para visitar professores em Edo e Quioto, regressando eventualmente ao seu primeiro professor, Rozan, que vivia agora em Baisen-ji em Horado, Mino. Após passar dez anos em Baisen-ji, Inzan começou a ouvir dizer que Gasan Jito estava agora a propagar o Zen de Hakuin em Toki-an, e foi estudar com ele. Inzan praticou com empenho e recebeu a transmissão do Dharma de Gasan aos trinta e nove anos, obtendo também a sua certificação para ensinar. Inzan viajou então de templo em templo na zona de Gifu, propagando o Zen de Hakuin entre monges e praticantes leigos. Em 1808, regressou a Zuiryo-ji e supervisionou a construção de um grande salão de monges (*sodo*); em 1808, assumiu o cargo de abade de Myoshin-ji e orientou as cerimónias que assinalavam o 450.º aniversário da morte do fundador de Myoshin-ji, Kanzan Egen.

Tal como acontece com Takuju, a obra com pincel de Inzan não é abundante. No entanto, os trabalhos existentes revelam o apreço de Inzan pelos *enso*. Apesar da sua forma aparentemente limitada, os *enso* proporcionaram aos mestres Zen uma variedade infindável de expressão visual através da sua forma fundamentalmente simples, mas infinitamente complexa. O simbolismo circular representava o ideal do Vazio, relacionado com o ideal Zen de vacuidade e ausência de forma. O Terceiro Patriarca do Zen, Chien-chih Seng Ts'an (m. 606), escreveu o poema *Hsin-hsin ming* (Preceitos do Coração Verdadeiro), no qual afirmava: "Redondo e perfeito como o vasto espaço, nada em falta, nada em excesso."

O ideal da forma e da não-forma tinha penetrado totalmente no Zen por volta do século VIII, mas parece não haver pinturas primitivas chinesas de círculos que tenham sobrevivido, apesar das numerosas referências em textos Zen a mestres que traçavam círculos no ar com os dedos, ou que desenhavam

círculos na terra com os seus bastões, e de pelo menos uma referência a um círculo pintado. Nos *enso* japoneses, enquanto alguns mestres Zen compararam o círculo ao Vazio, outros referiram-se à lua ou a um simples bolo de arroz. Noutros exemplos, os mestres Zen perguntaram simplesmente: "O que é isto?" Ironicamente, apesar do seu enorme repertório de imagens, Hakuin raramente pintava *enso*; de facto, existem apenas quatro conhecidos, embora haja muitos da autoria de Torei. Aqui, o círculo de Inzan flutua na composição, maravilhosamente robusto com a sua tinta escura e densa. Não é perfeitamente redondo, mas é talvez perfeitamente Zen (Ilustração 7.7). A inscrição é a primeira linha do famoso poema de Kanzan:

ILUSTRAÇÃO 7.7 | Inzan Ien (1754-1817), *Enso*. Tinta sobre papel, 33,1 x 44,4 cm. The Bradley R. Addison Collection

O meu coração é como a lua de outono.

O carácter final, "lua", inclina-se ligeiramente e assume a forma de uma lua crescente. Além disso, a ponta curva no topo deste carácter ecoa o traço que inicia o *enso*, ligando visualmente os dois aspetos da composição.

SHUNSO SHOJU (1751-1839)

Outro mestre Zen notável da segunda geração de estudantes de Hakuin é Shunso, que se tornou monge em Jizo-ji, na sua terra natal de Saganoseki, Bungo, aos onze anos. Quando tinha dezoito anos, partiu em peregrinação, visitando os mestres Zen Ranzan Shoryu (1713-92), Tengei Egen (1723-94), Daikyu Ebo e Reigen Eto, mas acabou por se fixar no treino sob a tutela de Suio, recebendo a sua certificação e tornando-se seu herdeiro do Dharma. Aos trinta e cinco anos, Shunso tornou-se o nono abade de Jiko-ji em Awa, mas assumiu depois o cargo vago de chefe do treino em Enpuku-ji, em Yamato. Shunso era considerado

generoso, mas com um estilo de ensino muito rigoroso. Faleceu em 1839, aos oitenta e nove anos.

Embora Shunso tenha pintado inúmeros temas, era mais proficiente em figuras e, nas suas imagens de Daito Kokushi e Kanzan Egen, Shunso dá continuidade à tradição de prestar homenagem à sua própria linhagem. Shunso tinha conhecimento das imagens de Hakuin e deve ter visto pelo menos alguns exemplos, incluindo retratos de Daito. Embora Shunso possa ter baseado a postura corporal de Daito na interpretação de Hakuin, o seu tratamento da capa de chuva e do chapéu de junco é nitidamente seu, em particular ao criar uma capa de três camadas e ao inundá-la com gradações de aguada de tinta para um resultado muito profundo e rico.

Embora Daito não tenha a expressão selvagem, quase maníaca, da figura de Hakuin, ele exibe uma expressão intensa e profundamente penetrante. Shunso emoldura o rosto de Daito sob o seu grande chapéu de junco, contrastando as linhas fluidas da aguada do chapéu com as linhas escuras e fortes que criam o seu nariz, queixo, lábios, bochecha, olho e, em particular, as três linhas expressivas que convergem no canto interno do seu olho para criar um olhar fixo intenso. Como Shunso era um mestre dos tons de tinta, conseguia sobrepor traços de aguada com grande controlo e beleza. Isto é mais evidente na barba de Daito, que combina linhas escuras secas com uma aguada cinzenta mais húmida e serve, mais uma vez, para emoldurar o rosto da figura sob a aba do seu chapéu. As imagens de Hakuin tendiam a ser mais lineares, focando-se assim em mãos e pés detalhados, ao passo que a imagem de Shunso enfatiza os tons de tinta e as pinceladas sobrepostas.

Mais significativamente, Shunso retrata o mestre a segurar um melão, fazendo assim uma referência clara a uma história específica de Daito (ver página 120). Isto individualiza a figura na

pintura e, em grande medida, distingue Shunso de Hakuin. Devido à inclusão do melão, que sugere a primavera, as pinturas de Daito são estimadas como algumas das poucas pinturas Zen com imaginário sazonal. A inscrição diz:

Não há registo de nenhum homem que se pudesse alimentar do vento e dormir no orvalho, Por isso ele permaneceu na Ponte Gojo durante vinte anos.

Embora Shunso fosse conhecido pelas suas imagens de Daito, das quais esta é um belo exemplo, ela é tanto mais significativa por estar emparelhada com um retrato de Kanzan Egen. Em contraste com Daito, a figura de Kanzan parece mais contida e introspetiva. O par serve como um estudo de contrastes: o dinâmico, bem conhecido, mas ligeiramente misterioso Daito, audaz e imponente, comparado com o mais austero, frugal e simples Kanzan, que permanece calmamente de pé com o seu bastão de caminhada, segurando o seu chapéu de junco em frente ao corpo. Em contraste com o uso significativo da variação de tons de tinta na figura de Daito, Kanzan tem muito menos. Na verdade, os únicos contrastes de tinta situam-se entre as linhas mais escuras usadas para delinear o seu manto e corpo e a aguada cinzenta geralmente uniforme que preenche o manto e o chapéu.

O cinzento pálido da aguada permite que algumas outras pinceladas sobressaiam, em particular a linha do bastão de caminhada, a bainha do seu manto e a linha da manga. Este contraste entre linhas escuras e aguada cinzenta uniforme é mantido no tratamento do rosto. Novamente, em contraste com as texturas ricas do rosto de Daito, o de Kanzan é um estudo simples de contornos pretos e uma aguada cinzenta mínima. As imagens proporcionam um estudo de contrastes e justaposições da personalidade e expressão dos dois mestres Zen japoneses, e da capacidade de Shunso de os distinguir com o pincel. Além

disso, há algo fundamentalmente Zen em mostrar estes dois grandes e distintos mestres a mendigar como simples monges.

A inscrição na imagem de Kanzan diz: “A carvalha é um estratagema de ladrão.” Esta frase um tanto críptica era usada por Kanzan para elogiar paradoxalmente o famoso koan da carvalha de Joshu (Caso 37 no *Mumonkan*). Neste koan, um monge pergunta a Joshua: “Qual é o significado da vinda de Bodhidharma para a China?” Joshu responde: “A carvalha no jardim da frente.”

Como par de pinturas, algo invulgar no Zen, as duas figuras interagem bem; Kanzan olha diretamente para Daito, e Daito olha para cima e para o lado, mas não diretamente para o observador. O tratamento dos seus atributos é também composicionalmente importante. O bastão de Daito emoldura verticalmente o lado extremado direito, depois a inclinação do seu chapéu aponta para baixo e atrai os olhos do observador em direção a Kanzan, tal como a ligeira inclinação do melão. Do outro lado, o chapéu de junco de Kanzan aponta diretamente para Daito, e o seu bastão forma um ângulo que sugere movimento na direção de Daito, além de fechar a moldura geral iniciada pelo bastão de Daito.

Shunso também tinha um lado humorístico, como se vê na sua imagem de um *oni* travesso a meditar (Ilustração 7.9). Tendo escapado momentaneamente da vista de Shoki, e talvez já de banho tomado, o *oni* senta-se calmamente, com as pernas cruzadas na posição de lótus e as mãos unidas à sua frente, ao lado de um vaso com uma vara de incenso a queimar para marcar o período de meditação. A sua expressão determinada revela também alguma distração enquanto desvia o olhar de soslaio, talvez atento a Shoki ou perguntando-se por que razão nós, observadores, parecemos tão intrigados com ele. Embora

esta pintura não tenha inscrição, outro exemplo do mesmo tema inclui estas palavras sinistras:

Este é o teste definitivo das meritórias duas palavras (za zen). Dirimindo o certo ou o errado, numa pele de tigre, e quebrando os cornos de um demónio corrupto.

Embora este *oni* pareça estar a tentar meditar com empenho, a sua expressão sugere um pouco de ceticismo. Em última análise, porém, o *oni* cativa-nos, mesmo que o tenhamos distratado. Este é o propósito do Zenga: cativar o observador e apresentar o mundo do Zen e os seus ensinamentos a um público mais amplo. Quem não ficaria encantado e intrigado por um pequeno *oni* a tentar meditar, ponderando as possibilidades da meditação para si próprio? Shunso compreendeu isto e utilizou-o em seu total proveito.

Embora uma certa quantidade de caligrafia e pintura tenha sido realizada para a população monástica, a maioria das obras de Hakuin e as dos seus seguidores destinavam-se a praticantes leigos, e os seus temas refletem isso mesmo. Hakuin abriu o Zen ao mundo mais amplo e abriu o mundo mais amplo ao Zen. A partilha visual é assombrosa e mudou o Zen e o imaginário Zen para sempre.

— AUDREY YOSHIKO SEO

Existem pedras memoriais (estupas) dedicadas a Hakuin e Torei em Ryutaku-ji (fig. E.) e, no outono de 1937, Nakagawa Soen (1907-84), abade de Ryutaku-ji, escreveu profeticamente:

Hakuinto no momiji hitohira umi koe te.

Que esta folha de ácer da estupa de Hakuin cruze o oceano.[18]

De facto, a força, a importância e a universalidade dos ensinamentos de Hakuin, que nunca foram esquecidas pelos seus discípulos ou pelos mestres Zen posteriores no Japão, começam agora a florescer no Ocidente.

NOTAS

INTRODUÇÃO.

HAKUIN NA HISTÓRIA DO ZEN JAPONÊS

1. *The Embossed Tea Kettle: Orate Gama and Other Stories*, trad. R. D. M. Shaw (Londres: George Allen & Unwin, 1963), 6.

2. *Ibid.*, 15.

3. *Passage from Bukkyo kakushu koyo* (Sinopse de Todos os Textos Budistas), volume Zen, publicado originalmente em 1896.

4. Ver o capítulo 3 para informações e um retrato de Daito. Existe alguma discrepância sobre se Daito recebeu efetivamente uma sanção escrita de Xutang. Ver Michel Mohr, "Emerging from Nonduality: Koan Practice in the Rinzai Tradition Since Hakuin", em *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, ed. Steven Heine e Dale S. Wright (Oxford: Oxford University Press, 2000), 252.

5. *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin: A Translation of the Sokko-roku kaien-fusetsu*, trad. e ed. Norman Waddell (Boston: Shambhala, 1994), xiv–xv.

6. Ver o capítulo 3 para informações e um retrato de Daito.

7. Ver o capítulo 3 para informações e um retrato de Kanzan.

8. Ver os capítulos 1 e 5 para informações sobre Gudo.

9. Victor Sogen Hori adverte que os koans não devem ser vistos meramente como ferramentas utilizadas para apressar um fim; devem, em vez disso, ser compreendidos como sendo "detentores de um conteúdo significativo próprio". Hori explica: "O praticante não resolve o koan apreendendo intelectualmente o significado de 'o som de uma só mão'... O indivíduo vivencia o koan não como um objeto que se coloca diante da mente que o investiga, mas como a própria mente que busca. Enquanto a consciência e o koan se opuserem um ao outro como sujeito e objeto, continuam a ser duas mãos a bater palmas...

Mas quando o koan atinge a mente de tal forma que deixa de ser o objeto para ser o próprio sujeito que busca, sujeito e objeto já não são dois... Ao tornar real, isto é, ao tornar-se efetivamente um exemplo da não-dualidade entre sujeito e objeto, o praticante também realiza, ou seja, compreende cognitivamente, o koan. A realização da compreensão depende da realização da concretização." Victor Sogen Hori, *Zen Sand: The Book of Capping Phrases for Koan Practice* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003), 8–9.

10. Isshu Miura e Ruth Fuller Sasaki, *Zen Dust: The History of Koans and Koan Study in Rinzai (Lin-chi) Zen* (Nova Iorque: Harcourt, Brace, and World, 1966), 5–6. Do *Chung-feng ho-shang kuang-lu* (Registo de Chung-feng).

11. Quando o monge Myoan Eisai (1141-1215) foi para a China em 1189, estudou com o mestre Zen Xuan,

que enfatizava o sanzen (estudo do koan que incluía entrevistas privadas entre o mestre e o estudante). Atribui-se a Eisai a introdução do Zen no Japão. Em contrapartida, quando o monge Dogen Kigen (1200-1253) foi treinar para a China, estudou com o mestre Tiantong Rujing, que enfatizava a meditação sentada. No entanto, o próprio Dogen nunca abandonou o uso de koans no seu próprio ensino.

12. No Japão medieval, a Escola Soto utilizava os koans maioritariamente no contexto de sermões para o público ou para diálogos entre mestre e discípulo; não eram geralmente utilizados como parte da meditação sentada ou como "frases contemplativas". Ver T. Griffith Foulk, "The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview", em *The Koan*, ed. Heine e Wright, 25.

13. Conhecem-se poucos detalhes específicos sobre o uso e transmissão subsequentes destes koans, embora estejam agora firmemente enraizados no treino do Zen Rinzai japonês. Contudo, tem-se especulado que a prática do sanzen, a entrevista privada entre o mestre e o estudante para auxiliar o discípulo no seu estudo do koan, possa ter-se desenvolvido a partir dos monges japoneses que iam para a China. Embora a maioria dos monges japoneses conseguisse ler chinês, poucos o sabiam falar, pelo que o sistema de troca de perguntas e respostas escritas surgiu como uma solução prática. No Japão não havia barreira linguística, mas a prática das entrevistas privadas com o mestre foi mantida. Ver Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 21–22.

14. Victor Sogen Hori, "The Steps of Koan Practice", em *Sitting with Koans*, ed. John Daido Loori (Boston: Wisdom Publishing, 2006), 136–44.

15. For further description of these categories, see ibid.

16. Mohr, “Emerging from Nonduality”, 264–65.

17. *Ibid.*, 265.

18. Waddell, *Essential Teachings*, 62.

19. Torei Enji, *Shimon mujin toron*, em *The Discourse on the Inexhaustible Lamp of the Zen School*, trad. Yoko Okuda (Rutland, Vt.: Tuttle, 1996), 431.

20. *The Zen Master Hakuin: Selected Writings*, trad. Philip B. Yampolsky (Nova Iorque: Columbia University Press, 1971), 163–64.

21. Ver o capítulo 1 para informações sobre o koan “Mu” e a experiência de Hakuin com o mesmo.

22. Hori, *Zen Sand*, 17.

23. Sokko é outro dos nomes de Xutang Zhiyu.

24. Waddell, *Essential Teachings*, xi–xiii.

25. *Ibid.*, text.

26. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 51. Da carta Oradegama I, datada de 1748.

27. *Ibid.*, 15–16.

28. *Ibid.*, 33–34.

29. Mohr, “Emerging from Nonduality”, 251.

30. *Ibid.*, 257. Esta passagem é do ensinamento Rohatsu jishu de Hakuin, escrito pelo seu estudante Torei Enji. De acordo com a nota de Mohr, este texto é recitado todos os anos nos mosteiros no sesshin de dezembro e

pode ser considerado a reformulação de Tokugawa Rinzai das regras para o zazen.

31. *Ibid.*, 258.

32. *Hakuin's Precious Mirror Cave: A Zen Miscellany*, trad. e ed. Norman Waddell (Berkeley, Calif.: Counterpoint), 62.

33. *Ibid.*, 4–5.

34. Ver *ibid.* para as traduções destes textos e uma discussão sobre o treino de Hakuin após a iluminação. Ver também o capítulo 5 deste livro para uma discussão sobre estas obras e como se relacionam com a arte de Hakuin.

35. De *The Tale of Yukichi Takayama* em *ibid.*, 53.

36. Kakushin foi o primeiro abade japonês de Manpuku-ji.

37. Mohr, "Emerging from Nonduality", 255–56.

38. *Ibid.*, 253.

39. Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 27–28.

40. Hori, "The Steps of Koan Practice", 133.

41. Ver Hori, *Zen Sand*, para uma discussão abrangente sobre frases de remate.

42. Mohr, "Emerging from Nonduality", 252.

43. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 36. Da carta Oradegama I, dirigida ao Lorde Nabeshima e datada de 1748.

44. O mestre Zen Bankei Yotaku (1622-93) foi também um defensor da popularização do Zen. Bankei pregava que o treino rigoroso do Zen levaria a um estado

de “não-nascido” (*fusho*), no qual a mente/coração permanece na sua forma puramente inalterada. Bankei realizava encontros públicos numa tentativa de espalhar o ensinamento Zen aos numerosos seguidores que vinham ter com ele em busca de instrução. Num dos seus sermões, Bankei explicou que, embora no início tivesse tentado utilizar expressões chinesas, era mais adequado para o seu público japonês fazer as perguntas em japonês, pelo que encorajava os seus seguidores leigos a exprimirem-se com a liberdade da “linguagem comum”. No entanto, embora Bankei procurasse levar os ensinamentos Zen às massas, fazia-o principalmente através dos seus sermões e sessões de ensino. As suas caligrafias são escritas em chinês, contrariamente à sua preferência pela “linguagem comum [japonesa]” nas questões Zen.

45. Waddell, *Hakuin’s Precious Mirror Cave*, viii–xix. Este texto é do *Keiso dokuzui*.

46. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 148. Do *Tsuji dangi* (Um Sermão à Beira do Caminho) de Hakuin.

47. Para um exemplo deste tema, ver Kazuaki Tanahashi, *Penetrating Laughter: Hakuin’s Zen and Art* (Nova Iorque: Overlook Press, 1984), 43.

48. Por exemplo, em 1753, enquanto Hakuin visitava o templo Toko-ji, realizou-se uma celebração para assinalar o trigésimo terceiro aniversário da morte de Shoju Rojin. Em honra da ocasião, Hakuin pintou um retrato do seu antigo professor.

49. Hakuin Ekaku, *Hakuin Osho nenpu*, ed. Shoshun Kato (Quioto: Shibunkaku, 1985), 92. Esta edição académica do *Nenpu* faculta o texto tanto no kanbun

original como na tradução japonesa. Doravante é citado como *Nenpu*.

50. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 220. Da carta Hebi ichigo II dirigida a um retentor próximo de Ikeda Munemasa (1725-64), governador de Iyo. A carta está datada de 1754.

51. Torei Enji, *Shimon mujin toron*, 491.

CAPÍTULO 3.

O MESTRE E A SUA OBRA

1. Kato, *Nenpu*, 40.

2. O *Mo-ho chih-kuan* (em japonês: *Maka shikan*) é um texto do professor do século VI da escola T'ien-t'ai, Chih-i.

3. *Wild Ivy: The Spiritual Autobiography of Zen Master Hakuin*, trad. Norman Waddell (Boston: Shambhala, 1999), 9.

4. Kato, *Nenpu*, 53–54.

5. *Ibid.* Tenjin é a deificação do cortesão, poeta e erudito Sugawara Michizane (845-903), que foi exilado de Quioto para Kyushu devido às invejas políticas do clã Fujiwara. Michizane morreu no exílio e, quando uma série de desastres naturais e calamidades se abateu sobre a capital pouco depois, acreditou-se que o seu espírito injustamente acusado era o culpado. Numa tentativa de apaziguar o seu espírito irado, este foi deificado no Santuário Tenmangu, no distrito de Kitano, em Quioto. Apropriadamente, Tenjin é a divindade xintoísta da literatura, da erudição e da caligrafia.

6. Waddell, *Wild Ivy*, 14.

7. *Ibid.*, 15.

8. Diz-se que Hakuin esculpiu uma imagem de Kannon numa falésia neste local, talvez a sua primeira obra de arte? Ver Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 154.

264 Notas

9. *Ibid.*, 17.

10. De acordo com o texto suplementar do *Oradegama III*, Hakuin afirma que leu a história do mestre Yantou no *[Wu-chia] cheng-tsung tsan*, uma coleção de setenta e quatro biografias de monges famosos concluída em 1254, quando tinha dezanove anos, e não menciona nenhuma palestra. No *Itsumadegusa*, Hakuin afirma que esta viagem a Zenso-ji ocorreu logo após ter completado dezoito anos e que uma breve menção ao mestre Yantou numa palestra o levou a ler mais sobre o monge no livro *Em Louvor das Cinco Casas da Escola Verdadeira*.

11. Kato, *Nenpu*, 70–71.

12. *Yamada Mumon Lectures on the Ten Oxherding Pictures*, trad. Victor Sogen Hori (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), 76–77.

13. Kato, *Nenpu*, 71.

14. Waddell, *Wild Ivy*, 19. O Príncipe Son-en (1298-1356) foi um famoso calígrafo do Período Kamakura (1185-1333), notável por fundar a Escola Shoren-in de caligrafia e o estilo de escrita *oie* que se tornou um modelo padrão de caligrafia para cortesãos e oficiais no início do período Edo. Terai Yosetsu (1640-1711) foi um importante calígrafo contemporâneo de estilo chinês em Quioto que publicou um manual de caligrafia anotado, baseado num modelo da

Dinastia Ming (1368-1644), que influenciou muitos artistas Nanga e calígrafos confucianos da época.

15. De acordo com o *Itsumadegusa*, um grupo de cinco monges de Shoji-ji foi convidado para o chá.

16. De acordo com o relato de Hakuin em *Yaemugura* (Erva-dos-ganchos) (1759), a caligrafia era do mestre de Myoshin-ji, Ungo Kiyo (1582-1659). Estilisticamente, a obra caligráfica de Ungo e Daigu são muito semelhantes; ambas revelam uma qualidade simples e despretensiosa que inspiraria a reação de Hakuin.

17. Waddell, *Wild Ivy*, 23.

18. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 18. Do Suplemento ao "Oradegama III", uma carta a uma monja da seita Nichiren datada de dezembro de 1747.

19. *Ibid.*

20. Shoju foi um estudante de Shido Bunan (1603-76) e neto no Dharma de Gudo Toshoku (1579-1661).

21. Kato, *Nenpu*, 94.

22. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 33.

23. *Ibid.*, 37.

24. Embora Hakuin seja considerado um dos herdeiros do Dharma de Shoju, não há confirmação disso, exceto por uma inscrição erguida no templo de Shoju por Torei. Hakuin nunca mais regressou para estudar com Shoju e não escreveu sobre a sua relação com ele senão após a morte deste.

25. Kato, *Nenpu*, 90.

26. Stephen Addiss, *The Art of Zen* (Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 1989), 104.

27. Kato, *Nenpu*, 90.

28. Waddell, *Wild Ivy*, xxiv.

29. Kato, *Nenpu*, 243. Este retrato está preservado em Ryutaku-ji.

30. Norman Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 1", *The Eastern Buddhist* (Nova Série) 27, n.º 1 (Primavera de 1994): 132.

31. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 33.

32. Continua a haver muito debate sobre se Hakuin conheceu ou não efetivamente Hakuya, e o próprio Hakuin sugere que a história pode ser, pelo menos em parte, fictícia. Ver Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 87–88 para uma discussão sobre esta questão.

33. Shaw, 36. A meditação introspetiva (*naikan*) baseia-se na concentração da atenção e da respiração num ponto abaixo do umbigo. Este era um dos princípios de meditação que Hakuin enfatizava aos seus estudantes.

34. Uma longa descrição do tempo que Hakuin passou com Hakuya está incluída em Waddell, *Wild Ivy*, e Hakuin reuniu os seus próprios princípios de meditação introspetiva no seu *Yasen kanna* (Conversas Noturnas num Barco), publicado pela primeira vez em 1757.

35. Waddell, *Wild Ivy*, 108–109.

36. Egoku foi um monge da seita Obaku.

37. Uma versão revista do *Nunotsuzumi*, retitulada *Seiben nunotsuzumi*, está contida no *Hakuin Osho zenshu*, vol. 4.

38. Waddell, *Wild Ivy*, 63–65.

39. O *Kanrin ibo* encontra-se no *Hakuin Osho zenshu*, vol. 4.

40. Waddell, *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*, xvii. Esta é novamente uma referência ao vento.

41. *Ibid.*

42. O *Zenmon hokun*, uma coleção do século XII de histórias da vida de mestres Zen.

43. O *Hason ron* está incluído no *Shoshitsu rokumon* (Seis Portas) de Bodhidharma.

44. Kato, *Nenpu*, 157.

45. Também conhecido como Datsu, Datsu Jozan e Datsu Shuso.

46. Waddell, *Wild Ivy*, 84.

47. Há uma referência a sinos de vento no capítulo sobre Jayashata, o Décimo Nono Patriarca do Budismo, no *Denkoroku* do Mestre Keizan. Ao ouvir um sino de vento, o Décimo Oitavo Patriarca, Sanghanandi, perguntou a Jayashata se eram os sinos que tocavam ou se era o vento que tocava. Jayashata respondeu que não eram os sinos nem o vento que tocavam, mas sim a sua mente que tocava. Esta história é semelhante a uma sobre o Sexto Patriarca chinês, que afirmou que as bandeiras e o vento não se moviam, mas que era, em vez disso, a mente da pessoa que se movia. Refere-se também às palavras de Shoju sobre os ventos seculares do Zen começarem a soprar novamente.

48. Kato, *Nenpu*, 169. Mesmo nesta altura em que Hakuin estava na casa dos quarenta anos, há numerosas

referências às suas interações com seguidores leigos em Shoin-ji, incluindo o ensino a uma rapariga de quinze anos chamada Satsu.

49. *Ibid.*, 216.

50. Kanzan (em chinês: Han-shan) e Jittoku (em chinês: Shih-te) foram poetas da dinastia Tang tidos como encarnações de Monju e Fugen. Eram considerados modelos para os peritos em Zen devido à sua liberdade espiritual sem entraves, estilos de vida não convencionais (rejeitando o mundanismo) e comportamentos e palavras excêntricos. Jittoku trabalhava na cozinha do Mosteiro de Guoqing, onde Kanzan ia frequentemente visitar o mestre Bukan (em chinês: Feng-kan), que andava muitas vezes acompanhado pelo seu tigre de estimação.

51. Hori, *Yamada Mumon Lectures on the Ten Oxherding Pictures*, 74–75.

52. Do mesmo modo, Matthew Welch, na sua dissertação sobre o mestre Zen Nantenbo, afirma que o número de pedidos para as caligrafias de Nantenbo aumentava à medida que a sua fama como mestre Zen crescia. Ver "The Painting and Calligraphy of the Japanese Zen Priest Tojo Zenchu, Alias Nantenbo (1839-1925)" (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Kansas, 1995).

53. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 163–164. Norman Waddell nota que Hakuin pode ter desenvolvido este koan a partir de um comentário no Caso 18 do *Hekiganroku* por Xuedou: "Uma única mão não bate palmas em vão." Waddell, *Wild Ivy*, 139 n. 74.

54. De acordo com o livro de Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views* (Stanford, Calif.: Stanford University

Press, 1992), 175 n. 44, Torei registou que Taiga tinha efetivamente assistido a uma das palestras de Hakuin.

55. *Ibid.*

56. Tradução de Jonathan Chaves.

57. Takeuchi, *Taiga's True Views*, 175 n. 44.

58. Norman Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 2", *Eastern Buddhist* (Nova Série) 27, n.º 2.

CAPÍTULO 2.

DIVINDADES BUDISTAS, XINTOÍSTAS E POPULARES

1. Para mais informações sobre estes temas, ver John M. Rosenfield, "The Unity of the Three Creeds", *Japan in the Muromachi Age*, ed. John W. Hall e Toyoda Takeshi (Berkeley: University of California Press, 1977), 205-25.

2. Waddell, *Wild Ivy*, xviii.

3. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 92. Aqui Hakuin está a comparar o Confucionismo, o Taoísmo e o Xintoísmo, mas o princípio é o mesmo.

4. *Ibid.*, 44.

5. Lao-tzu, *Tao Te Ching*, trad. Stephen Addiss e Stanley Lombardo (Indianápolis e Cambridge, Mass.: Hackett Publishing Company, 1993), secção 60. Hakuin também cita Chuang-tzu frequentemente, o que não é surpreendente considerando a crença geral de que o Zen da Ásia Oriental incorporou, desde o início, uma série de elementos taoístas que, combinados com o Budismo indiano, deram ao Zen a sua natureza especial.

6. Ver, por exemplo, três pinturas de Shakyamuni no catálogo *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan* de Gregory Levine, Yukio Lippit e Yoshiaki Shimizu (Nova Iorque: Japan Society e Yale University Press, 2007).

7. Traduções de Norman Waddell da obra de Torei, "Biography of the Zen master Shido Bunan", *Eastern Buddhist* 3, n.º 1 (1970): 135.

8. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 137. Mas será isto totalmente negativo? Noutro texto, Hakuin escreveu: "apenas pele e ossos estão bem como estão." *Zen Words for the Heart*, trad. Norman Waddell (Boston: Shambhala, 1996), 61.

9. Este padrão deriva, em última análise, de influências greco-romanas sobre a arte de Gandhara.

10. Dos comentários de Hakuin à introdução do koan 70 de *Secrets of the Blue Cliff Record: Zen Comments by Hakuin and Tenkei*, trad. Thomas Cleary (Boston: Shambhala, 2000), 237.

11. Em algumas pinturas de Shakyamuni, Hakuin escreveu apenas a primeira linha.

12. Takeuchi, *Hakuin* (Tóquio: Chikuma Shoten, 1964), livrete suplementar, u.

13. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 165-68.

14. Evidentemente, a "estrela má" aqui é o uso de opostos por Hakuin, a ser discutido mais tarde.

15. Waddell, *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*, 36. Hakuin passa então a discutir uma sucessão de mestres Zen, utilizando novamente imagens musicais como uma flauta sem orifícios, um grupo de vinte e oito

instrumentos de cordas e um tambor celestial, para descrever os seus ensinamentos. Hakuin também utilizou metáforas musicais nas suas respostas a vários koans do *Hekiganroku*. Relativamente ao koan 37, escreveu: "Aqueles lagos onde a água é fresca são a melodia secreta de nenhumas coisas no mundo." Mais tarde, notou para o koan 92 que um conhecedor "sabe que melodia deve ser tocada no momento em que o executante começa a afinar." Comentou também sobre o koan 99: "O apelo subtil do desígnio transmundano do Zen para ajudar as pessoas é como a harmonia de instrumentos musicais que se complementam uns aos outros." Ver Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 320, 322, 346. Não é de surpreender, portanto, que Hakuin viesse a inventar e a utilizar o seu próprio koan, "Qual é o som de uma só mão?".

16. *The Lotus Sutra*, trad. Burton Watson (Nova Iorque: Columbia University Press, 1993), 39.

17. Outra história sobre esta montanha, que está situada perto da capital Rajagriha da antiga dinastia Asoka (273-232 a.C.), é que o malévolo Mara assumiu a forma de um abutre nela para interromper a meditação de Ananda, discípulo de Shakyamuni; é também possível que esta montanha tenha recebido o nome devido aos abutres que ali abundam. Na tradição budista, é variadamente chamada de Pico do Abutre, Montanha do Abutre, Pico da Cabeça de Abutre e (no Japão) Montanha da Cabeça de Águia. Jonathan Chaves assinala que a tradição de nomear lugares na Ásia Oriental com base no protótipo original parece ter sido iniciada por um monge indiano que visitou o Lago do Oeste, na China, no ano 326. Ao ver uma semelhança entre uma das montanhas com uma dramática laje vertical no topo e o Pico do Abutre original na Índia, afirmou que esta

não só se parecia com o Pico do Abutre, como era na verdade uma parte do pico que tinha voado para a China. Chamou-lhe, portanto, Pico Que Voou Para Aqui e fundou um templo que nomeou Templo do Abutre Sagrado. 18.

18. Hakuin também considerava que Manjusri era uma encarnação do poeta chinês Han-shan (Jp.: Kanzan), cuja linha poética mais famosa é "O meu coração é como a lua de outono"; ver o capítulo seguinte. 22. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, koan 35, 113. 23. Hori, *Zen Sand*, 446. 24. *Ibid.*, 586. 25. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 147. 26. Thomas Cleary, *Kensho: The Heart of Zen* (Boston: Shambhala, 1997), 46. 27. Por exemplo, Hakuin escreveu: "O *Vimalakirti Sutra* diz que aquele cuja mente ainda reside no mundo do nascimento-e-morte não deve pregar o Dharma." Ver Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 80. Mostrando grande respeito, a certa altura dos seus anos intermédios, Hakuin recusou-se a dar palestras sobre o *Vimalakirti Sutra* (embora o tenha feito mais tarde), afirmando: "Ao escrutinar o meu coração de canto a canto, fui incapaz de encontrar uma única declaração digna de ser comunicada ao vosso público, muito menos tentar dar uma palestra sobre o maravilhoso ensinamento da não-dualidade do *Vimalakirti Sutra*." *Ibid.*, xvii. 28. Waddell, *Wild Ivy*, 24-25. 29. A residência da divindade foi identificada num texto budista antigo como sendo a ilha de Potalaka, mais tarde considerada como um cenário na China (P'u-t'o-lo) perto da costa de Ning-po. 30. Watson, *The Lotus Sutra*, 302. 31. Esta história é contada em W. J. R. Dreesmann, "A Study of the Zen Master Hakuin (1686-1769) as a Painter" (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Leiden, 1988), 136, a partir do *Wu-ten hui-yuan* de 1253. É também recontada em Waddell, *Hakuin's*

Precious Mirror Cave, 273-4, onde Waddell também nota que Hakuin poderá ter sido o primeiro a pintar esta manifestação de Kannon. 32. Hakuin pintava ocasionalmente apenas o ramo de salgueiro num vaso para representar Kannon. 33. Tradução baseada em Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 152. 34. As montagens de rolos, geralmente feitas de seda, são habitualmente mudadas a cada cinquenta a cem anos, pelo que provavelmente nenhuma das montagens nesta exposição é original do tempo de Hakuin. 35. Cleary, *Kensho*, 73-74. 36. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 126. 37. *Ibid.*, 140-41. 38. De uma carta datada do oitavo dia do décimo segundo mês, Horeki 2 (11 de janeiro de 1753), referida como *Yabukoji*, na qual responde a uma mulher da corte não identificada ao serviço do senhor do Castelo de Okayama, *ibid.*, 171, 176. Os cem anos a que Hakuin se refere marcam a chegada de Ingen Ryuki (1592-1673) da China ao Japão. Ingen fundou a seita Obaku do Zen em 1654, que incorporou aspetos da crença da Terra Pura nas suas práticas no Japão. 39. *Ibid.*, 127. 40. *Ibid.*, 171. 41. Zeami, *The Flowering Spirit: Classic Teachings on the Art of No*, trad. William Scott Wilson (Tóquio: Kodansha International, 2006), 177. 42. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 161. 43. Waddell, *Essential Teachings*, 40. 44. Ver Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 25. 45. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 152-53. 46. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 39. 47. Para um estudo aprofundado sobre o uso do Sânscrito no Budismo da Ásia Oriental, ver Robert H. van Gulik, *Siddham* (Nova Deli: Jayyed Press, 1980). Informações sobre como escrever este alfabeto são fornecidas em John Stevens, *Sacred Calligraphy of the East* (Boston: Shambhala, 1995). 48. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 178. 49. *Rohatsu Exhortations*, trad. Edo Shimano (Livingston Manor, N.Y.:

Zen Studies Press, 2006), 5. 50. Kazuaki Tanahashi, *Penetrating Laughter*, 71. 51. Tradução da inscrição e informações sobre Sanjakubo, *ibid.*, 72. 52. Este rolo está reproduzido na sua totalidade em Addiss, *The Art of Zen*, 14. 53. Hori, *Zen Sand*, 252. 54. Tradução de Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 189. 55. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, koan 77, 264.

CAPÍTULO 3.

VELHOS DRAGÕES, NOVOS DRAGÕES

1. Ver Sylvan Barnet e William Burto, *Zen Ink Paintings* (Tóquio: Kodansha International, 1982), 30-33.

2. Ver Helmut Brinker e Hiroshi Kanazawa, *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings* (Zurique: Artibus Asiae, 1996), trad. Andreas Leisinger, para exemplos de imagens antigas chinesas de Daruma.

3. De uma palestra de Yoshizawa Katsuhiro sobre Hakuin na Asia Society, Nova Iorque, 13 de março de 2009.

4. *Ibid.* De acordo com Norman Waddell, Hakuin aparentemente tinha um gato de estimação tricolor favorito no templo. Ver Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, xviii.

5. Esta passagem encontra-se no *Hsuch-mo lun*, uma obra atribuída a Daruma mas que na verdade é de origem posterior.

6. A tradução do carácter chinês que significa "junco" é complicada; é possível que o texto se refira na realidade a um barco de juncos. Esta história não se encontra na biografia de Daruma do início do século VI, mas está incluída numa fonte do século XIII.

7. Estas incluem uma pintura atribuída a Li Yaofu (ativo por volta de 1300) com uma inscrição de I-shan I-ning no Metropolitan Museum, Nova Iorque, e outra obra japonesa anónima também inscrita por I-shan I-ning em Jodo-ji, Prefeitura de Shizuoka. Ver Brinker e Kanazawa, *Zen, Masters of Meditation in Images and Writings*, 214-15.

8. *Ibid.*, 214.

9. *Ibid.*, 155, e Levine e Lippit, *Awakenings*, 16.

10. Philip B. Yampolsky, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1967), 90.

11. Thomas Cleary, trad., *Transmission of Light: Zen in the Art of Enlightenment by Zen Master Keizan* (Boston: Shambhala, 2002), 123.

12. Estes rolos estiveram na coleção do Imperador Sung Hui-tsung (1082-1135) até ao início do século XII.

13. Ver Jan Fontein e Money Hickman, *Zen Painting and Calligraphy* (Boston: Museum of Fine Arts, 1970), 2-5.

14. Ver "Sixth Patriarch with an Ax", de Chih-weng (falecido em 1263) em Yasuichi Awakawa, *Zen Painting* (Tóquio: Kodansha International, 1970), 62, e também "The First Six Patriarchs" de Kichizan Mincho (1351-1431) em Brinker e Kanazawa, *Zen, Masters of Meditation in Images and Writings*, 156.

15. Os exemplos incluem um conjunto de biombos no Daisen-in em Daitoku-ji, pintados por volta de 1513-20 e atribuídos a Kano Motonobu (1476-1559). Existe também um biombo sobre o tema por Kano Koi (ca. 1569-1636) no Boston Museum of Fine Arts, biombos por Kano Naizen (1570-1616) em Josei-ji em Quioto, e um par de biombos

datados de 1613 por Kaiho Yusho (1533-1615) numa coleção particular.

16. Ver Awakawa, *Zen Painting*, 99.

17. Ver Katsuhiro Yoshizawa et al., *Hakuin: Zen Paintings and Calligraphy from the Ryuunji Collection* (Quioto: Hanazono Historical Museum, Hanazono University, 2004), 29.

18. Ver Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin* (Berkeley, Calif.: Counterpoint Press, 2009), 140-44, para uma discussão sobre esta inscrição.

19. John Stevens, *Zen Mind Zen Brush: Japanese Ink Paintings from the Gitter-Yelen Collection* (Sídnei, Austrália: Art Gallery of New South Wales, 2006), 63. Isto refere-se a uma obra semelhante de Suido Genro com a mesma inscrição.

20. Yampolsky, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, 131.

21. Note-se que, na versão de Tun-huang deste sutra, esta linha crucial é diferente. Traduz-se como: "A natureza búdica é sempre limpa e pura." Ver Philip Yampolsky, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*.

22. De acordo com Fukushima Keido Roshi, a linha "Originalmente, não havia uma única coisa" é o comentário de Hui-neng sobre "Mu" e é a chave do poema.

23. Yampolsky, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, 131-33.

24. *Rinzai roku*, parte 3, n.º 76.

25. *Ibid.*, parte 1, n.º 5.

26. *Ibid.*, parte 2, n.º 46.

27. *Ibid.*, parte 2, n.º 65.

28. Ver Tanahashi, *Penetrating Laughter*, 87.

29. Ver Yoshizawa et al., *Hakuin: Zen Paintings and Calligraphy from the Ryuunji Collection*, 31.

30. Ryutaku-ji foi estabelecido pelo discípulo de Hakuin, Torei Enji, mas Hakuin é considerado o fundador do templo.

31. Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 206.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, 232. Este documento de transmissão do Dharma de Daio para Daito é guardado em Daitoku-ji.

34. *Ibid.*, 325. Este documento, o *inka* (reconhecimento da iluminação) de Kanzan, é guardado em Myoshin-ji.

35. Waddell, *Wild Ivy*, 25.

36. O poema também é por vezes apresentado como: "*Mimi de mite, me de kiku, utagawaji, onozukara naru, noki no tamamizu*."

37. Dos "Oxherding Poems for Leisurely Humming" de Daito. Os nossos agradecimentos a John Carpenter pelas suas sugestões na tradução.

38. Da palestra de Suzuki de 1963, "Waga Shinshu-kan". Ver www.shindharmanet.com para o texto completo. Suzuki traduz o poema: "Vê com o teu ouvido e escuta com o teu olho, não permitindo que surja uma réstia de dúvida. O mundo transformado pela canção da chuva através das árvores."

39. Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 234.

40. Tradução de Thomas Kirchner em Yoshizawa et al., *Hakuin: Zen Paintings and Calligraphy from the Ryuunji Collection*, viii.

41. Comentário e verso de Mumon extraídos de *Two Zen Classics: Mumonkan and Hekiganroku*, traduzido por Katsuki Sekida (Nova Iorque: Weatherhill, 1977), 12. De acordo com as notas de Sekida, o processo do bueiro passar pela janela é comparado à prática do zazen e à experiência da Grande Morte (o processo de desvanecimento da consciência no samadhi absoluto). Cada parte do corpo do bueiro representa parte da experiência em direção ao samadhi. A cabeça do bueiro passa (observação do ego); os seus cornos passam (reflexão sobre o ego); os seus cascos passam (integração do ego). Mas a cauda do bueiro não consegue passar porque o samadhi nunca passa. Em vez disso, o domínio de si encontra-se dentro do samadhi.

42. Shibayama Zenkei, *Zen Comments on the Mumonkan* (São Francisco: Harper and Row, 1974), 270.

43. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 219-20. De *Hebiichigo II*.

44. Se este for um relato exato, Hakuin deve ter outorgado um número bastante elevado destes certificados durante as suas numerosas paragens de treino por todo o Japão.

45. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 8. Hakuin não forneceu a lista de estudantes.

46. *Ibid.*, 59.

47. *Ibid.*, 42.

48. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 166. De *Yabukoji*, datado de 11 de janeiro de 1753.

49. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 205.

CAPÍTULO 4.

VIDA QUOTIDIANA E CRIATURAS VIVAS

Notas

1. Ver Edward Conze, trad., *Buddhist Scriptures* (Londres: Penguin Books, 1959), 86.

2. Waddell, *Zen Words for the Heart*, 9.

3. Ver Takeuchi, *Hakuin*, folheto suplementar, 26.

4. O tema de cruzar uma ponte não se limita, logicamente, a significados estritamente budistas, parecendo manter uma força espiritual mesmo na poesia mais secular. Por exemplo, o poeta Yang Wan-li (1127–1204) escreveu a seguinte abertura para um poema sobre "Cruzar uma Ponte", conforme traduzido por Jonathan Chaves, que bem poderia representar os pensamentos íntimos de um dos homens cegos de Hakuin:

CRUZAR UMA PONTE

Paro a meio da ponte frágil; A água profunda assusta-me. Penso em voltar — mas já estou a meio caminho. Penso em avançar — mas estou tonto demais para me mexer.

5. Tradução de Jonathan Chaves, que acrescenta que o *gatha* é, em termos estritos, prosa. Embora se possa considerar que as primeiras três linhas possuem rimas, a última linha não rima: rrrx. Isto não corresponde a nenhum esquema rítmico reconhecido. Contudo, a regularidade no comprimento das linhas terá provavelmente o intuito de invocar o sentimento de um poema. Quanto ao conteúdo,

o mestre Zen chinês Fa-ssu é citado a recitar um poema que diz: "Quando plenamente iluminado, não abres uma loja de remédios de ervas frescas; em vez disso, tudo o que vendes são cabeças de gatos mortos, uma após a outra." Além disso, Chaves relata que nos *Registos Diversos daquele que Está Sozinho Sóbrio* de Tseng Min-hsing (m. 1175), o capítulo 7 regista que "no período Hsiang-fu [1008–1016] houve um homem da região de Ting-chou, Wang Chieh, que... conseguia fazer as pessoas verem fisicamente cada uma das coisas que evocavam na imaginação, e por esta razão as pessoas desconfiavam dele. No geral, as dele eram as 'Técnicas do Sul'. Ele pegava em saliva de raposa selvagem e dava-a a consumir a alguém, com os resultados descritos. A forma como conseguia isto era: colocava um pedaço de carne num jarro de gargalo estreito, enterrando-o no descampado, com o gargalo ao nível da superfície. Uma raposa via-o e desejava comer a carne, mas o seu focinho não cabia na abertura do jarro, pelo que a sua saliva, que escorria com a fome, gotejava para dentro do jarro e ensopava a carne. Wang pegava então na carne, secava-a para fazer carne seca e misturava-a no prato que servia à pessoa em questão. Diz-se também que ele misturava saliva de raposa com a água utilizada para lavar o rosto de alguém e, se essa pessoa olhasse de seguida para a sua imagem refletida, veria as suas próprias feições grotescamente transformadas noutra forma! Os servidores vegetarianos de demónios na Chiang-lin de hoje também utilizam frequentemente esta técnica. Houve um certo homem que a foi testar, e eles fizeram-no lavar o rosto com essa água. Mas o homem apenas lavou metade do rosto. Quando se contemplou no espelho, a parte que tinha lavado estava, de facto, transformada, mas a parte

não lavada parecia exatamente igual a antes. Assim, ele percebeu que havia uma eficácia real naquela água."

6. Hakuin faz uso frequente de tais opostos, como quando insulta a famosa afirmação do Sutra do Coração, "a forma é o vazio, o vazio é a forma", chamando-lhe: "Lixo! Uma coleção inútil de tralha;" ver Waddell, *Zen Words for the Heart*, 31. Curiosamente, no Zen, isto é um grande elogio.

7. Waddell, *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*, 93.

8. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 169.

9. John Cage, "Lecture on Nothing" em *Silence* (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961), 124.

10. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 149.

11. Yamamoto Gempo, do Prefácio de *Hakuin Zenshi: minshi no kyoka to shoga no shashinshu* (Tóquio: Ryuginsha, 1957).

12. Tradução de Norman Waddell a partir de Yoshizawa, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 151.

13. Hakuin também escreveu num dos seus comentários em verso sobre os poemas de Kanzan (Han-shan):

O sofrimento transmigratório, um estado verdadeiramente aterrador, Ser lançado de um lado para o outro como um grão de poeira, Como uma formiga que caminha interminavelmente ao longo da borda de um moinho, Submerso na confusão desesperada dos seis caminhos...

14. De Yoshizawa, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 36.

15. Tradução de Waddell.

16. Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 63.

17. Cleary, *Kensho*, 68–69.

18. *Ibid.*, 70.

19. *Ibid.*, 72–73.

20. *Ibid.*, 73–74.

21. *Ibid.*, 75.

22. Miura e Sasaki, *Zen Dust*, 71–72.

23. Kazuaki Tanahashi, *Penetrating Laughter*, 130. Outra tradução é fornecida em Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 172.

24. Cleary, *Kensho*, 82.

25. Tradução baseada na de D. T. Suzuki, *Living by Zen* (Nova Iorque: Samuel Weiser, 1950), 14.

CAPÍTULO 5.

TEMAS CONFUCIONISTAS E INTERAÇÕES ENTRE PINTURA E CALIGRAFIA

1. Yoshito S. Hakeda, *Kukai: Major Works* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1972), 145.

2. Addiss, *The Art of Zen*. De *Oradegama*.

3. Mary H. Fong, "A Probable Second 'Chung K'uei' by Emperor Shun-chih of the Ch'ing Dynasty," *Oriental Art* 23 (1977): 427.

4. Ver Matthew Welch, "Shoki the Demon Queller," em *Japanese Ghosts and Demons*, ed. Stephen Addiss (Nova Iorque: George Braziller, 1985), 81–89, para mais informações e imagens de Shoki.

5. *Miso* é pasta de feijão fermentada.

6. Esta imagem foi recriada sob a forma de uma xilogravura no *Hakuin Osho shigasanshu* (1759), no qual se encontram três *oni* no almofariz, enquanto um assistente o segura firmemente. Noutra versão pintada, muito mais pequena e realçada com cor, uma pequena figura segura o almofariz que contém quatro *oni*, dois deles com rostos vermelhos brilhantes, e Shoki veste uma túnica com um padrão floral de cores vivas. A inscrição nesta pintura diz: "Tens de ser totalmente implacável quando fazes *miso* de demónio. Moê-los até ficarem feitos num documento pastoso dá uma trabalheira." Uma segunda inscrição junto à pequena figura identifica-a como "o filho do Senhor Shoki", com a sua resposta: "Oh, papá, eu adoraria provar um bocadinho disso!"

7. Ver Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 169–74, para uma discussão sobre este tema.

8. O monge Tendai Genshin (942–1017) foi um dos maiores defensores do Budismo da Terra Pura (Jodo). Com a sua grande devoção ao Sutra do Lótus, Genshin convenceu-se de que a confiança no Buda Amida oferecia um meio de obter a salvação que estava aberto a todos. Genshin também acreditava nos dogmas básicos do Budismo Tendai, segundo os quais existem dez reinos de existência, com o mundo de Buda numa extremidade, o inferno na outra e o mundo humano no meio. Os seres humanos encontram-se, assim, numa luta constante entre a repugnância pelo inferno e o desejo pela Terra Pura. No seu *Ojo yoshu* (Essenciais da Salvação) (985), ele descreveu de forma vívida e gráfica os tormentos do inferno e contrastou-os com os prazeres da Terra Pura, procurando

criar nos leitores uma aversão ao ciclo constante de renascimentos e um anseio pela Terra Pura de Amida.

9. Victor Hauge, *Folk Traditions in Japanese Art* (Nova Iorque: International Exhibitions Foundation em cooperação com a Japan Foundation, 1978–79), 228. As imagens *Otsu-e* são pinturas folclóricas, frequentemente de temas tradicionais budistas ou xintoístas, mas também de temas seculares produzidos nas aldeias agrícolas de Oiwake e Otani, perto de Otsu.

10. Sekida, *Two Zen Classics*, 351.

11. Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 154–55.

12. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 182.

13. Brinker e Kanazawa, *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, 132.

14. A menção mais antiga a Kanzan e Jittoku parece constar do *Jingde chuandeng lu* (Registo da Transmissão da Chama do período Jingde) compilado em 1004 pelo monge Daoyuan. O texto contém as biografias de 1701 monges indianos e chineses, incluindo Kanzan e Jittoku. Aceita-se que as figuras sejam em grande parte lendárias, mas ainda assim baseadas num vislumbre de realidade, com origem numa antologia poética da Dinastia T'ang que contém trezentos "Poemas da Montanha Fria" (*Hanshan shi*). Os académicos defendem, contudo, que estes poemas provêm de múltiplas mãos, o que explicaria as muitas incongruências literárias e históricas. Por conseguinte, a identidade exata de Kanzan poderá nunca ser determinada. Para detalhes sobre a polémica de Kanzan, ver a introdução em Robert G. Henrick, *Poetry of Han-shan: A Complete, Annotated Translation of Cold Mountain*, (Nova Iorque: SUNY Press, 1990).

15. O *Butsunichi-an komotsu mokuroku*, um registo de pinturas chinesas importadas para o Japão no século catorze, lista uma pintura de Kanzan e Jittoku com uma inscrição do monge Hsu-t'ang Chih-yu (Jp.: Kido Chigu). Existem também inúmeras inscrições para pinturas registadas nos escritos de muitos mestres Zen japoneses da época.

16. As primeiras duas linhas desta frase provêm da obra confuciana *O Grande Aprendizado* (*Ta-hsueh*).

17. Existe uma longa tradição de imagens com Kanzan e Jittoku a escrever em superfícies invulgares, tais como folhas ou frentes de penhascos. Greg Levine nota que o mestre do Daitoku-ji, Kogetsu, examinou em 1613 o que determinou ser uma pintura chinesa de Kanzan e Jittoku a escrever numa folha de bananeira. Gregory Levine, *Daitokuji: The Visual Cultures of a Zen Monastery* (Seattle: University of Washington Press, 2005), 188. Ver também Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 186–89, para mais informações.

18. Yoshida Kenko, *Tsurezuregusa*, trad. Donald Keene (Nova Iorque: Columbia University Press, 1967), 3.

19. Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 190–92.

20. *Ibid.*, 184–85.

21. Ver Julia Meech-Pekarik, "Disguised Scripts and Hidden Poems in an Illustrated Heian Sutra: Ashide and Uta-e in the Heike Nogyo," *Artibus Asiae* 31 (1977–78): 53–78.

22. O cortesão Konoe Nobutada (1565–1614) produziu inúmeras imagens de Tenjin a partir dos

caracteres "Ten" e "Jan", ao passo que o mestre Zen Daishin Gito (1656–1730) criou retratos de Hitomaro utilizando os caracteres *hito* (pessoa) e *maru* (círculo).

23. Ver *Kanko Gyosan Chisei togoku no Tenjin zo* (Kamakura, Japão: Kokucho kan, 1993), para inúmeros exemplos de retratos de Tenjin.

24. De acordo com uma lenda que surgiu no século catorze, Tenjin recebeu o *kesa* de Wu-chun Shi-fan (Jp.: Shiban Bujun) (1177–1249), o grande mestre Zen chinês. Isto teria sido impossível na realidade, uma vez que Wu-chun precedeu Michizane em mais de trezentos anos, mas a história desenvolveu-se em Komyoji graças a monges sob a alçada de Tetsugyu Enshin (1254–1326), um discípulo de Enni Ben'en (1202–80), que por sua vez era o herdeiro do Dharma de Wu-chun. Os monges conceberam a história para cimentar a linhagem de Enni Ben'en, que supostamente encaminhou Tenjin para Wu-chun durante um período de grande rivalidade religiosa entre os mosteiros Zen. De acordo com a história, Tenjin acabou por deixar o seu *kesa* com Enshin para proteção. Existem, na verdade, muitas histórias no Japão de divindades xintoístas que viajam até à China para convidar mestres chineses a irem para o Japão. Este laço espiritual entre o Zen chinês e as divindades nativas japonesas apenas serviu para fortalecer a posição do Zen japonês nos seus primeiros anos. Para mais informações sobre Tenjin e exemplos de retratos de Tenjin do século quinze, ver Levine e Lippit, *Awakenings*, 46–51, 160–63.

25. Existe pelo menos um exemplo antigo de Tenjin a usar o *kesa*, *ibid.*, 162.

26. "Não tecido" é utilizado para sugerir uma qualidade de outro mundo.

27. Ver Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 194–95, 200–207, para uma discussão sobre este tema.

28. A imagem datada mais antiga de Hitomaro que subsiste no Japão é uma pintura de Takuma Eiga com uma inscrição de Shokai Reiken (1315–96), datada de 1395, *ibid.*, 44, fig. 5.6. Ver também Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 194–99, para uma discussão sobre os *moji-e* de Hitomaro.

29. É possível que este poema possa ser lido de outra forma, refletindo um tom mais budista, referindo-se aos fogos do inferno, que podem ser subjugados indo à fonte e declarando a inocência individual (*akashi*).

30. Segundo o *Hakuin Osho nenpu*, este verso foi escrito em 1707, quando Hakuin tinha vinte e três anos, enquanto ele e alguns outros monges viajavam pela Província de Harima. A visão de um riacho de montanha inspirou o poema.

31. Trata-se de uma referência ao estado decadente do Zen no Japão antes de Gudo o reavivar. Teoricamente, a frase também se pode aplicar a Hakuin.

32. Ver Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 85. Tradução de Waddell.

33. *Ibid.*

34. *Menpeki* significa literalmente "virado para a parede" e refere-se aos nove anos durante os quais Daruma passou a meditar em frente a uma parede no Mosteiro de Shaolin, na China. O termo surgiu pela

primeira vez durante la Dinastia Sung no *Ch'an yuan ch'ing kuei* (Regulamentos do Mosteiro Zen), e as representações surgiram pela primeira vez no Japão logo no século quinze.

35. Ver Brinker e Kanazawa, *Zen: Masters of Meditation in Images and Writings*, 48–49, 153.

36. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 58. De *Oradegama I*, uma carta ao Senhor Nabeshima, datada de 1748.

CAPÍTULO 6.

HOTEI COMO O HOMEM COMUM

1. Para uma discussão mais aprofundada, ver Richard Edwards, "Pu-tai Maitreya and a Reintroduction to Hangchou's Fei-lai-feng," *Ars Orientalis* 14 (1984): 5–50.

2. *Ibid.*, 12.

3. *Ibid.*

4. Hori, *Yamada Mumon Lectures on the Ten Oxherding Pictures*, 96.

5. Edwards, "Pu-tai Maitreya," 15.

6. Ver Brinker e Kanazawa, *Zen, Masters of Meditation in Images and Writings*, 140.

7. Yamanouchi, *Hakuin, sho to e no kokoro*, 134.

8. Stevens, *Zen Mind Zen Brush*, 41.

9. Ver Yoshizawa e Waddell, *The Religious Art of Zen Master Hakuin*, 99–100.

10. Tradução baseada em Shaw, *The Embossed Tea Kettle*, 161.

11. *Ibid.*, 41.

12. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 37.

13. Do filme *I'm Your Man*, realizado por Lian Lunson (Santa Monica, Calif.: Lions Gate, 2006).

14. Estou grato a Joshua Mostow pelos seus comentários úteis sobre esta inscrição.

15. A maioria destes temas de pintura de Hotei está reproduzida em Takeuchi, *Hakuin*.

16. Esta pintura poderá ter sido realizada no Dia de Ano Novo.

17. Hakuin poderia ter achado divertido que este koan se tenha tornado tão conhecido no Ocidente que é agora uma imagem verbal que se afastou bastante do Zen. Por exemplo, um editorial que discutia programas educativos governamentais começava: "Curiosamente, ouviu-se o som de uma única mão a aplaudir na semana passada quando o Departamento de Educação divulgou os dados nacionais..." (*USA Today*, 20 de julho de 2005).

18. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 308–309.

19. "Se sabes que aqui está uma mão, então damos-te tudo o resto." Ver Ludwig Wittgenstein, *On Certainty*, ed. G. E. M. Anscombe e F. H. von Wright (Nova Iorque: Harper & Row, 1972), 2.

20. Para um exemplo contemporâneo de como as Imagens do Pastoreio do Boi continuam a ter eco, ver Stephen Addiss e Ray Kass, eds., *John Cage: Zen Ox-Herding Pictures* (Richmond, Va., e Nova Iorque: University of Richmond Museums e George Braziller, 2009).

21. Yampolsky, *The Zen Master Hakuin*, 37.

22. Waddell, *Zen Words for the Heart*, 8.

23. Tradução de Stephen Addiss a partir de Stephen Addiss et al., *Zen Sourcebook* (Cambridge, Mass.: Hackett, 2008), 250–51.

24. Cleary, *Secrets of the Blue Cliff Record*, 27.

CAPÍTULO 7.

OS SEGUIDORES DE HAKUIN

1. Waddell, *The Essential Teachings of Zen Master Hakuin*, 26.

2. Ver Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, pp. xxiv—xxxiii, para informações sobre os alunos de Hakuin.

3. *Torei zenshi ten* (Mishima, Japão: Insatsujo, 1986), 78.

4. Nangaku Nishimura, "Torei no zen sho" (A Caligrafia Zen de Torei), *Bokubi* 100 (Tóquio: Bokubisha, 1960), 37.

5. *Torei zenshi ten*, 79.

6. *Ibid.*

7. Addiss, *The Art of Zen*, 132.

8. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, xxix.

9. Taikyo Mori, *Kinko zenrin sodan* (Tóquio: Zokei Shoin, 1919), 421–22.

10. Ver la tradução deste texto em *The Discourse on the Inexhaustible Lamp of the Zen School* pelo Mestre Zen Torei Enji com Comentário do Mestre Daibi de Unkan, trad. Yoko Okuda (Boston: Tuttle, 1996).

11. Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 2," *Eastern Buddhist* (Nova Série) 27, n.º

2 (Primavera de 1994): 95. "As vastas águas de Omi" refere-se ao Lago Biwa, na Província de Omi.

12. *Ibid.*

13. Mori, *Kinko zenrin sodan*, 422.

14. *Torei zenshi ten*, 81.

15. Ver capítulo 4, páginas 155–159.

16. Shun'o Fukushima e Shoshun Kato, *Zenga no sekai* (Quioto e Tóquio: Tankosha, 1978), 73.

17. Nesta altura, Torei não adquiriu o estatuto de *daiichiza* na sede do templo, Myoshin-ji. Este estatuto é o requisito mínimo para que um sacerdote possa exercer as funções de abade de um templo. O facto de Muryo-ji não estar registado eliminou este problema.

18. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, xxx–xxxi.

19. Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 2," 115.

20. *Ibid.* Shariputra, juntamente com Ananda, foi um dos grandes discípulos de Shakyamuni.

21. *Ibid.*, 16. "Bishamon" refere-se a Bishamonten, um dos Guardiões Celestiais das Quatro Direções. Bishamon protege o norte e é considerado o deus da guerra e dos guerreiros. Idaten é frequentemente designado como "o Deus da Cozinha" e é considerado o protetor dos mosteiros e dos monges.

22. Também conhecido como Shido Munan.

23. "Os Analectos de Yuan-wu Fo-kuo," compilados por Hu-kiu Shao-ling (Jp.: Kokyu Joryu), (1077–1136),

sucessor no Dharma de Yuan-wu K'o-chin (Jp.: Engo Kokugon) (1063–1135). Hakuin traçou a sua linhagem de Zen Rinzai até Yuan-wu K'o-chin.

24. Mori, *Kinko zenrin sodan*, 425.

25. Publicada em 1827, esta obra foi realizada a pedido dos companheiros monges Gasan Jito e Tairei (m. 1804). Ficou concluída em 1788, mas só foi publicada em 1827 por Taikan Bunshu. A obra é um estudo das cinco escolas distintas de ensinamento Zen — Lin-chi (Rinzai), Yun-men (Unmon), Ts'ao-tung (Soto), Kuei-yang (Igyo) e Fa-yen (Hogen) —, abordando os fundadores de cada escola e os seus métodos individuais de ensino, que foram depois transmitidos no seio da respetiva escola.

26. O título completo é *Ryutaku-ji kaiso Shinki Dokumyo zenji nenpu* (A Biografia Cronológica do Mestre Zen Shinki Dokumyo, Fundador do Templo Ryutaku-ji).

27. Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 2," 125.

28. *Ibid.*, 127.

29. Shibayama, *Zen Comments on the Mumonkan*, 91–98.

30. Miyeko Murase et al., *The Written Image: Japanese Calligraphy and Painting from the Sylvan Barnet and William Burto Collection* (Nova Iorque: Metropolitan Museum, 2002), 162.

31. Nangaku Nishimura, "Suio no zenga," observa que o professor de Hakuin, Shoju Rojin, também era filho ilegítimo de um senhor feudal, e que os seus retratos pintados revelam um ar semelhante entre si. Nishimura salienta que no Japão se diz frequentemente que as

pessoas saem aos avós e, por isso, Suio assemelha-se mais a Shoju Rojin, o seu avô no Dharma, do que a Hakuin. Ver *Bokubi* 100 (1960): 2–3.

32. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, 217. Hakuin está, como é evidente, a lembrar o seu aluno de forma não muito subtil que o Zen deve ser praticado no meio do ruído e da atividade do mundo quotidiano, e não em isolamento.

33. Waddell, *Hakuin's Precious Mirror Cave*, xxvii.

34. Fukushima e Kato, *Zenga no sekai*, 73–74.

35. Para se tornarem chefes de um templo, os monges da linha Myoshin-ji tinham primeiro de ser nomeados como *daiichiza* no templo principal Myoshin-ji antes de lhes ser permitido servir como abades de um templo filial. Hakuin fez isto em 1718.

36. Mori, *Kinko zenrin sodan*, 415.

37. Waddell, "A Chronological Biography of Zen Priest Hakuin, Part 2," 119. É possível que a divergência tenha resultado do facto de Suio querer seguir o seu próprio caminho em vez de se concentrar no treino dos monges.

38. Nishimura, "Suio no zenga," *Bokubi* 100 (1960): 3.

39. Mori, *Kinko zenrin sodan*, 417.

40. Shogen Sogaku (Ch. Sung-yuan Ch'ung-yueh) (1139–1200).

41. Mori, *Kinko zenrin sodan*, 417.

42. Daikyo Ebo (1715–74) foi discípulo e assistente de Hakuin. Esta anedota reflete a generosidade de Suio ao

permitir que monges menos conhecidos participassem em reuniões importantes. O próprio Suio terá observado que, "Entre os discípulos de Hakuin, o único que compreendeu todos os seus ensinamentos foi Torei. O discípulo que alcançou as origens do espírito de Hakuin foi Daikyo," *ibid.*, 420.

43. Fukushima e Kato, *Zenga no sekai*, 74.

44. Nishimura, *Bokubi* 100 (1960): 3.

45. A figura também poderia ser identificada como o Quinto Patriarca, que plantou pinheiros. Mas o rosto franzido torna mais provável que se trate de Rinzai.

46. Dennis Hirota, *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path* (Fremont, Calif: Asian Humanities Press, 1995), 269. Do *Zencha roku* (Registo do Chá Zen), publicado em 1828.

47. *Ibid.*, 22.

48. *Ibid.*, 95–96.

49. Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (Nova Iorque: Dover Pub., 1964), 47.

50. Hirota, *Wind in the Pines*, 25–26.

51. *Ibid.*, 226–27.

52. *Ibid.*, 206. O *Yamanoue Soji-ki* inclui o *Chanoyu sha kakugo jittei* (Dez Pontos de Atenção para o Praticante de Chá) e o *Matta jittei* (Outros Pontos de Atenção). Esta passagem pertence ao ponto 13 do *Matta jittei*. Yamanoue Soji (1544–90) foi aluno de Rikyu.

53. Gasan tornou-se monge sob a orientação de Gessen Zenne (1702–81) em Koken-in, em Miharu (atual Província de Miyagi). Aos dezasseis anos, Gasan deixou

Gessen e começou a viajar pelo Japão, visitando cerca de trinta mestres Zen diferentes. Aos trinta anos, Gasan regressou para junto de Gessen e ao Toki-an em Nagata, perto de Edo. Eventualmente, Gasan foi ouvir as palestras de Hakuin em Edo e, ao escutar o mestre, dirigiu-se ao Shoin-ji para se tornar seu discípulo. Após quatro anos, foi reconhecido como um dos herdeiros do Dharma de Hakuin. Após a morte de Hakuin, Gasan regressou para junto de Gessen no Toki-an, mudando-se depois para Rinsho-in, em Edo, onde orientou quinhentos discípulos. Aquando da morte de Gessen, em 1781, Gasan regressou ao Toki-an, mas continuou a dar palestras em Rinsho-in periodicamente.

54. Ver Audrey Yoshiko Seo, *Enso: Zen Circles of Enlightenment* (Boston: Weatherhill, 2007).

EPÍLOGO

1. Kazuaki Tanahashi e Roko Sherry Chayat, *Endless Vow: The Zen Path of Soen Nakagawa* (Boston: Shambhala, 1996), 70. Soen foi o herdeiro do Dharma de Yamamoto Gempo (1866–1961) e exerceu o cargo de abade de Ryutaku-ji de 1951 a 1973. Doze anos após compor este poema, Soen cruzou o oceano. Durante esta viagem, conheceu Nyogen Senzaki (1876–1958), que ensinava nos Estados Unidos desde 1905, dando continuidade ao trabalho do seu próprio mestre, Shaku Soen (1859–1919). Nakagawa Soen viajou treze vezes para os Estados Unidos entre 1949 e 1982. Ele e Senzaki são considerados fundamentais para o desenvolvimento da prática do Zen Rinzai nos Estados Unidos.